Н. А. ЯКОВЛЕВА

ЖАНРОВАЯ ХРОНОТИПОЛОГИЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И МЕТОДИКА ЖАНРОВОГО АНАЛИЗА ЖИВОПИСИ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Издание второе, стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

УДК 75.01
ББК 85.14

12+

Я 47 **Яковлева Н. А.** Жанровая хронотипология. Теоретические основы и методика жанрового анализа живописи : учебное пособие / Н. А. Яковлева. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2024. — 228 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-48687-8 (Изд-во «Лань»)
ISBN 978-5-4495-2873-5 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Пособие адресовано студентам, магистрантам, аспирантам и всем исследователям, использующим в работе метод жанрового анализа, представляющего собой разновидность системного метода. Автор вводит в понятие системы фактор времени как теоретическое обоснование понятия жанровой хронотипологии.

Логически обоснованы и уточнены следующие понятия: система, структура, макет, модель, художественный образ, жанр, предмет изображения, смыслообразующая художественная форма и др.

УДК 75.01
ББК 85.14

Я 47 **Yakovleva N. A.** Genre chronotypology. Theoretical foundations and methods of genre analysis of painting : textbook / N. A. Yakovleva. — 2nd edition, ster. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2024. — 228 p. — Text : direct.

The textbook is addressed to students, undergraduates, graduate students and all researchers using the method of genre analysis, which is a kind of systemic method. The author introduces the time factor into the concept of a system as a theoretical justification for the concept of genre chronotypology.

The following concepts are logically justified and specifed: system, structure, layout, model, artistic image, genre, image object, sense-forming art form and others.

Рецензенты:

КРИВОНДЕНЧЕНКОВ С. В. — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник-ответственный хранитель отдела живописи второй половины XIX — начала XXI века ФГБУК «Государственный Русский музей»;

САПАНЖА О. С. — доктор культурологии, профессор кафедры художественного образовани и декоративного искусства ФГБОУ ВО «РГПУ им. А. И. Герцена»;

ГРАЧЕВА С. М. — доктор искусствоведения, профессор кафедры Русского искусства, декан ФТИИ СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина при РАХ;

БОРОВСКАЯ Е. А. — доктор искусствоведения, профессор кафедры Русского искусства ФТИИ СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина при РАХ.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

ОТ АВТОРА

Предлагаемое вашему вниманию пособие представляет разработанный автором метод системно-исторического жанрового анализа живописи, который давно доказал свою эффективность и который на протяжении уже нескольких десятилетий используют в своей работе студенты, аспиранты и докторанты.

Пособие это — в какой-то мере история одного исследования, длившегося несколько десятилетий в процессе работы автора в различных высших учебных заведениях Санкт-Петербурга, Читы, Хабаровска, Самары. В основном — вузов педагогических — там, где принцип «делай, как я» занимает едва ли не главное место в учебном процессе. Потому текст окрашен личностным восприятием искусства и носит неявный, но ощутимый диалогический характер, как лекции, несчетное множество которых я прочитала за свою долгую жизнь. Как все, что мне довелось написать об искусстве и педагогике.

Поскольку данное пособие — это обобщение написанного за долгие годы, значительная часть текста представляет собой самоцитирование изданных ранее статей, монографий и учебных пособий — без кавычек, потому что иначе мог получиться трудно читаемый пэчворк — лоскутное одеяло...

Еще одна важная оговорка. Конкретный материал в предлагаемом тексте — не просто иллюстрации, которые, как известно, в науке не могут и не должны служить доказательствами. Русская живопись, и особенно живопись Нового времени, — это предмет исследования

и его основа, на которой *системно-исторический жанровый анализ* не просто апробирован — выработан. Исследование шло в тесной связи теории и практики, индукции и дедукции, когда факты подсказывали направление логических построений, а аналитическая работа приводила факты в систему. Так что каждый значимый факт становился аргументом или контраргументом в теоретическом положении.

Поскольку понятие, оснащенное научно обоснованной дефиницией и тем превращенное в термин, есть альфа и омега любого гуманитарного исследования, категориально-понятийному аппарату в пособии уделяется особое внимание, оно начинается главой, в которой дан тезаурус жанрового анализа, а к основному тексту приложен *глоссарий* жанрового анализа живописи.

ВВЕДЕНИЕ

ТЕРМИН И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В НАУКЕ

Терминалии — это отмечавшийся 21 февраля римский праздник в честь бога межей и пограничных знаков Термина. Бога столь почитаемого, что имя его закрепилось во многих языках как обозначение строго определенного научного понятия. Если само *понятие*, как правило, возникает в языке спонтанно при необходимости локализовать некий предмет или явление, то для превращения понятия в *термин* необходима *дефиниция* — строгое, логически обоснованное *определение содержания и объема понятия*, апробированное на практике как инструмент исследования.

Один из симптомов болезненной недооцененности теории в отечественном искусствоведении — многолетняя терминологическая вакханалия. Специалисты произносят одни и те же слова, но наполняют их разным смыслом. Не одна дискуссия основана на отсутствии строгого определения понятий, так и не ставших терминами.

Например, в числе едва ли не наиболее заметных — не прекращающиеся поиски Ренессанса (Возрождения) в русском искусстве. Понятие это нередко привязывают к эпохе императора Петра I. Что именно *воз*рождалось в конце XVII — XVIII веке в России? Шло сближение с Европой в самых разных сферах жизни — в основном в «верхах». Да, русское искусство активнее, нежели до той поры, начало осваивать накопленный Европой

опыт, продолжая двигаться в том направлении, которое наметилось едва ли не за полтора столетия до того. Но в чем именно российская реальность Петровской поры родственна с итальянским Возрождением, чтобы использовать для определения это понятие? И не смажет ли такое наименование особенностей национального художественного процесса?

Осторожности требуют и такие термины, как барокко и рококо, классицизм, ампир, романтизм, сентиментализм и др., пришедшие к нам из Европы, родившиеся там естественным путем и адекватные определяемым ими явлениям. В России в применении к одним видам искусства они «приходятся впору», к другим — требуют оговорок и уточнений.

Вообще поиски общих закономерностей и особенностей национального и мирового художественного процесса нередко натыкаются на терминологическую вязкость, порождают желание ввести новые термины или втиснуть в старые понятия новый смысл.

Примеров можно привести множество. Возьмем тот же бидермейер. Неважно, что бидермейер и в Германии — на родине и самого явления, и определяющего его термина, — как художественный факт обладал совершенно конкретными историческими характеристиками, а термин — столь же конкретным смыслом, что как правило мало способствует пересадке на иную почву и расширению объема. Да, в применении к русскому искусству его предложил весьма уважаемый ученый. Заметим, проводя эту параллель, он сохранил уважение к русским мастерам и особенностям отечественной живописи. Сегодня же подхватившие термин авторы просто «проводят по ведомству» маленького немецкого бюргерского искусства А. Г. Венецианова и П. А. Федотова.

Точно так же автор целого собрания словарей ничтоже сумняшеся причисляет, например, Ивана Николаевича Крамского к живописцам «салонного натурализ-

ма»(?), а оценку творчества художника в коротенькой словарной статье строит на уничижительном анализе произведения, которое сам Крамской считал своей неудачей[1].

В обыденной речи и вовсе, к примеру, как синонимы нередко используются понятия *реализм* и *передвижничество*. Между тем первое намного шире и с головой перекрывает второе. У них различны время зарождения и время расцвета. Если передвижничество в конце XIX века переживает жестокий кризис, а «позднее передвижничество» носит откровенно эпигонский характер, то великий русский реализм в изобразительном искусстве на рубеже XIX–XX веков поднимается на вершину своего развития: рядом со столпами движения — Репиным–Суриковым–Васнецовым — создают шедевры реалистической живописи художники следующего поколения — «младореалисты» во главе с В. А. Серовым и И. И. Левитаном.

В советском искусствознании термин *реализм* имел оценочный и селективный характер, а потому на практике употреблялся в расширительном смысле: весь мировой художественный процесс рассматривался как движение к реализму — высшей точке развития.

---

[1] В том же словаре можно прочесть безапелляционное заявление: «У Александра Иванова не было прямых последователей в России, что само по себе удивительно. Русская школа живописи стала развиваться по пути «иллюстрации действительности» и «обличения жизни» в картинах художников *натуральной школы*, «критического реализма» и *передвижников*. Утрачивалась духовность и истреблялся дар вестничества». Впрочем, можно ли вступать в дискуссию с автором, который весь этот ряд очень разных по значению понятий выстраивает через запятую и на той же странице ничтоже сумняшеся утверждает: «Иванов скончался в Италии от холеры. В последние годы он был одиноким, больным, близким к помешательству». В любом учебнике написано, что Александр Иванов скончался и похоронен в Петербурге. С уважением отношусь к автору этого собрания словарей за проделанную им титаническую работу. Прекрасно понимаю, что никому в такой ситуации не удалось бы избежать огрехов и ошибок. Но, как мне кажется, именно неточность терминологического аппарата, в словарной работе непростительная, привела к расплывчатости и субъективности оценок, для словаря еще менее простительных.

Размывание понятия в постсоветском искусствознании совсем не безобидно: на весь реализм как магистральное направление русского искусства XIX века «актуальные» исследователи распространяют не лучшие качества его усыхающей ветви, и в результате продолжающий полноценное функционирование в XX–XXI вв. творческий метод идентифицируется с противоположным ему по целям, содержанию и форме *соцреализмом*, а то и натурализмом, который, кстати, продолжает свое существование «на полях» многоструйного художественного процесса.

А с понятием *соцреализм* дело обстоит еще более сложно. Им определялись не только плоды деятельности ангажированных советской властью художников, а все лучшее в советском уверенно причислялось к соцреализму. Между тем в основных своих характеристиках соцреализм является антиподом русского реализма XIX–XX веков, который продолжает приносить прекрасные плоды. Их главное различие имеет принципиально идеологический характер. Если одной из основных задач реализма было познание социальной реальности, он открывал новые общественные слои, новые социальные типы, бился над тайнами исторического процесса, взаимоотношения власти и народа, роли личности в истории, то для соцреализма функция познания «отменялась». Ответы на все вопросы давала «История ВКП(б)», она же «История КПСС», и искусство должно было всего лишь иллюстрировать и пропагандировать абсолютные истины, изложенные на страницах этой «библии коммунизма». Работу эту выполняли как официальные заказы к юбилеям, тематическим выставкам и прочим официальным событиям для поддержания своего существования многие художники. В постсоветский период само понятие *соцреализм* обрело выраженно оценочный и притом негативный смысл. Теперь при его помощи отбраковывалось все, не отвечающее меркам антисоветского,

прозападного и «актуального» искусства. Появилось множество работ, в которых все советское искусство оказалось накрыто чугунной крышкой понятия «социалистический реализм».

И сегодня это понятие иногда используется провокативно. Так, организаторы интересной выставки замечательного мастера советской и постсоветской эпохи Гелия Коржева дали ей броское название «Библия глазами соцреалиста». Видимо, кому-то показалось, что оно должно привлечь внимание публики. Хотя специалистам — и особенно современникам художника — хорошо известно, что кто-кто, а уж Коржев — один из основателей и ярких представителей «сурового стиля» 1960-х годов, — «соцреализмом» в «актуальном» смысле слова не грешил. Но ведь главная задача рекламы — зацепить внимание возможного посетителя. Вот и цепляет, намекая на особое кредо устроителей.

В данном случае терминологическая аномалия не могла уже повредить мастеру, отошедшему в мир иной. Мои современники хорошо помнят, как легко было погубить художника или ученого, определив его творчество как «формалистическое» или даже просто как отмеченное «абстрактным гуманизмом». Яркие, запоминающиеся идеологические ярлыки и клише были ой как не безобидны. Они становились действенным оружием, которое позволяло манипулировать массовым сознанием в очень масштабном диапазоне.

Так, определив икону как *предмет культа*, атеистическая советская власть по-своему упростила легитимацию варварского уничтожения икон. За негативным для идеологов советской власти словом «культ» и безликим — «предмет» скрылись все отличительные признаки и качества величайшего вклада русского православия в сокровищницу мировой художественной культуры.

На чем сосредоточились усилия самоотверженных спасителей русского иконописания? На доказательстве,

казалось бы, очевидной истины: того, что икона есть *произведение искусства*.

Но действенным для власти аргументом в пользу того, что иконы нужно отнюдь не колоть топором и сжигать на кострах, а собирать, реставрировать и изучать, было даже не то, что они представляют собой национальное *культурное наследие*, а то, что это *материальная ценность*. А как таковую, икону можно продать за границу и получить валюту, жизненно необходимую молодой и еще не окрепшей советской власти.

Именно так была спасена русская икона. Для спасения шедевров храмовой архитектуры использовались иные, порой весьма нетривиальные и даже поразительные для интеллигенции средства (вспомним историю спасения Спасского собора Андроникова монастыря в Москве).

Кстати говоря, благое дело манипулирования понятиями в отношении иконы имело одно печальное, до сего дня не до конца осознанное последствие. В свое время мы поговорим об этом особо, но и здесь невозможно умолчать о том, что жесткое определение иконы — *благодатного образа* — как *художественного произведения, произведения искусства* — отсекало ее родовое качество — сакральную составляющую. В результате, при всех очевидных заслугах советских культурных деятелей по собиранию, охране и исследованию русского иконописания, заслугах, переоценить которые невозможно, восприятие иконы было обеднено и деформировано. И сегодня в России, возвращающейся к православию, многие из тех, кто занят решением этой проблемы, сами не вполне понимают, *что* есть икона. И это не только искусствоведы.

Последний актуальный пример удручающего терминологического беспредела.

Художники-«концептуалисты» щеголяют своей интеллектуальной исключительностью. Ведь они создают не художественные образы, а «концепты», нуждаю-

щиеся в пояснительных текстах и прочих прибамбасах, чтобы быть понятыми непросвещенным зрителем! Конечно, им не указ историки искусства (исключая, естественно, единомышленников, занятых интерпретацией их «концептов»). И неважно, что еще умница, глубочайший теоретик Иван Николаевич Крамской называл работу живописца, скульптора, графика «*пластическим концепированием*». Потому что в любом полноценном художественном образе в *обязательном порядке* заключена та или иная *концепция* — «общий замысел (художника, поэта, ученого и т.д.)»[1], «ведущий замысел, конструктивный принцип различных видов деятельности»[2], «система взглядов на что-нибудь, основная мысль»[3].

Намеренно привожу определения, взятые из словарей, можно сказать, разных эпох, ибо они дают близкие определения. Способность к «пластическому концепированию», по определению Крамского, есть *особое* свойство *особой — художественно* одаренной личности,, а не высасывание из пальца чего-то небывалого, при помощи чего можно быть замеченным в толпе столь же высокомудрых «концептуалистов».

Приходится констатировать, что отечественное искусствоведение в немалой степени остается все же «ведением» во многом из-за терминологической неопределенности и безответственности. Не делает его наукой и применение инструментария точных и естественных наук, хотя умелое и уместное использование знаний из иных областей науки может углубить понимание искусства и закономерностей его развития. Но у каждой области знания есть инструментальные предпочтения: у физико-математических и естественных наук — математика и эксперимент, у гуманитарных — понятие в статусе термина. *Терминология — категориально-*

[1] Словарь иностранных слов. М., 1954.
[2] Большой энциклопедический словарь. М., 2002.
[3] *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. 23-е изд. М., 1990.

понятийный аппарат — для ученого гуманитария — это его *инструментарий*.

Однако ученого, особенно молодого, подстерегает еще одна беда — соблазн «поиграть в слова». Вдруг начинает казаться, что если переменить смысл общепризнанных (и правда, далеко не всегда отвечающих требованиям строгой науки) понятий или придумать новые, это продвинет процесс познания реальности. Увы! Язык наш — великая, божественная тайна. Это только Адаму, да еще в присутствии Самого Господа дано было право вроде бы по своей воле называть «всякую душу живую», и как «нарек человек имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым (...) так и было имя ей» (Бытие, 2: 19-20).

Придумывать новые слова — дело бесперспективное. В жизни появление понятия — симптом того, что в окружающей реальности коллективный разум заметил и локализовал нечто новое. Понятие закрепляется в речи лишь в том случае, если само явление достаточно устойчиво. Затем какое-то время оно «работает» на операционном уровне и — только в случае объективной необходимости — становится предметом научного анализа, цель которого — определить объем, границы, познавательные возможности понятия.

При этом даже логически выведенную дефиницию недостаточно подтвердить примерами, чем нередко грешит эстетика, потому что в науке — и гуманитарной тоже — пример есть иллюстрация, но отнюдь не доказательство. Сколько красивейших логических построений при попытке применить их на практике начинают «резать по живому» конкретный материал! Так что в процессе работы над определением необходимо соединить индукцию с дедукцией, осознав их равноправие. Понятие должно быть внутренне сопряжено с живым материалом, из него и выведено. После ряда логических операций дефиниция — однозначная формула — проверяется и оттачивается в процессе апробации.

Только при соблюдении этих условий понятие становится *термином* — инструментом научного познания. Так что терминалии — одна из наиболее актуальных и острых задач любого научного исследования и современного отечественного искусствоведения в целом.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ТЕЗАУРУС ЖАНРОВОГО АНАЛИЗА

Научную монографию на обозначенную выше тему следовало бы начать с понятия *жанр*. Но не учебное пособие, которое должно облегчить студентам, аспирантам и всем иным молодым исследователям использование метода системно-исторического жанрового анализа в практической работе. Потому начнем с основополагающих общих понятий. Вполне привычные нашему слуху, они сегодня в употреблении нередко разнятся по смыслу.

Тезаурус.

Это слово (от греческого *сокровище)* в современном обиходе используется для обозначения *тематического терминологического словаря*, организованного не в порядке алфавита, а по смыслу, которым понятия избранной области знания или конкретного исследования связаны между собой. В отличие от *Глоссария жанрового анализа*, который был дан, например, в приложении к монографии «Реализм в русской живописи. История жанровой системы»[1]. В глоссарии термины для удобства читателей расположены по алфавиту.

Для словарей, энциклопедий, справочников удобнее всего именно такая расстановка слов. И то, что рядом оказываются *миграция* и *мигрень,* никакого значения не имеет.

---

[1] Реализм в русской живописи. История жанровой системы. М.: Белый город. 2007.

Когда необходимо собрать и логически обосновать комплекс понятий, актуальных для определенной области знания, направления, метода или конкретного исследования, составляется именно *тезаурус*, в котором понятия, особенно имеющие определения (*дефиниции*) и получающие статус *термина*, выстраиваются в связи друг с другом и включены в единую систему познавательных операций.

Методология и *методика.*

Важным аргументом в пользу научного исследования любого уровня (дипломной работы или диссертации на соискание ученой степени) является обязательная формулировка: «Достоверность полученных соискателем выводов обеспечена полнотой собранного материала и адекватностью избранных для его исследования методов». Во введении к любой диссертационной работе обязателен раздел «Методология исследования», в котором положено хотя бы перечислить основные методы, использованные диссертантом. Нередко в историко-искусствоведческих работах этот раздел просто переписывается из автореферата в автореферат. Происходит это потому, что коллеги слабо различают понятия *методика* и *методология*. Попытаемся как можно проще и доступнее их определить.

В основе каждого из них лежит корень *метод*.

Метод в переводе с греческого означает «способ достижения цели, определенным образом упорядоченная деятельность»[1].

Методология — это *теоретическое* — *логическое обоснование* отдельного метода или методики, включающее *категориально-понятийный аппарат*.

Методика — это описание *практического* применения отдельного *метода,* а также *комплекса* или *системы методов*.

[1] Философский словарь под ред. И. Т. Фролова. 7-е изд. М., 2001.

Предлагаемый *метод жанрового анализа* включает разработанный категориально-понятийный аппарат — *терминологический инструментарий*, и *систему его применения*. Их логический анализ, обоснование и определение есть *методология* жанрового анализа. Описание жанрового анализа как комплекса упорядоченных операций есть его *методика*.

Дедукция и *индукция.*

Теория искусства более активно использует методы, основанные на *дедукции*, — это путь от общего к частному, от *умозрительного логического построения* к живому материалу.

Эмпирическое искусствоведение предпочитает методы, основанные на *индукции*, когда исследователь идет от *частного* к *общему*, от сбора и обобщения конкретного материала к выводам, основанным на анализе и синтезе, сравнении, наблюдении и прочих методах изучения конкретного материала.

Индукция и дедукция используются разными науками, в разных исследованиях и разными исследователями в разных соотношениях.

Системно-исторический жанровый анализ.

Основан на тесном сопряжении индукции и дедукции, хотя на разных этапах исследования предпочтение отдавалось то индукции, то дедукции. В истоках это была работа с живым материалом истории русской живописи. *Логический анализ* этого материала позволил разработать необходимый инструментарий и дал на выходе *универсальную теоретическую модель жанровой хронотипологии*, которая может и должна в свою очередь оптимизировать исследования живого материала разных искусств в различные периоды их бытия.

Жанровый анализ как раздел *теории искусства* (если таковая будет наконец написана) должен быть

представлен *универсальной теоретической моделью жанровой хронотипологии*.

Жанровый анализ как раздел *методики искусствознания* (если есть такая методика) предлагает особую систему методов работы с отдельным произведением искусства, с различными жанрами и жанровыми системами (ассоциациями — термин Г. К. Вагнера).

Жанровый анализ в истории искусства может лечь в основу систематизации материала на любом уровне сложности вплоть до жанровой мегасистемы мирового искусства в целом.

Так еще раз доказывается сохраняющаяся и в наши дни продуктивность *системного метода,* о чем не раз говорил М. С. Каган в начале 1990-х годов, когда все, связанное так или иначе со старой идеологией, огульно отрицалось.

Макет и *модель*.

Обратившись к словарям или интернету, вы обнаружите неисчислимое множество определений этих двух понятий. Потому оговорим и поясним те из значений, которые *актуальны для данного исследования и работают в его пределах*.

И макет, и модель — это сконструированные *подобия* предметов и явлений реальности, но различие между ними весьма существенное: макет «схватывает» *внешние* приметы, модель — *существенные* и, главное, *актуальные* для определенного исследования свойства и качества предмета или явления.

Поясним на простейшем примере. Обычный игрушечный автомобиль — это *макет* известного всем предмета. Модель двигателя внутреннего сгорания, которую наверняка припомнит любой школьник, вовсе не похожа на автомобиль, но должна передать главное свойство автомобиля — принцип его движения.

У каждого макета и модели есть свое предназначение.

Макет-музей «Петровская акватория» — один из прелестных, к тому же интерактивных примеров мастерского макетирования. Зрители получают наглядное представление о том, как выглядела столица России в XVIII веке. В этом главное предназначение музея в центре города.

Но макетирование и моделирование с давних пор были вспомогательными приемами изучения, строительства и проектирования. И макеты, и модели зданий и иных сооружений передавали внешний вид строений и служили учебным целям.

У моделей было и особое предназначение. Не один зодчий и изобретатель создавал модели своих сооружений, дабы проверить и доказать их прочность и красоту. В этих случаях было важно не столько внешнее сходство, сколько строгий расчет. Достаточно вспомнить знаменитую модель деревянного моста через Неву, созданную И. П. Кулибиным и простоявшую у Таврического дворца почти четыре десятилетия без ремонта. Эта модель должна была доказать надежность проекта. К сожалению, он так и не был осуществлен.

Так же в свое время архитектор А. Н. Воронихин использовал модель для того, чтобы доказать прочность перекрытий колоннады Казанского собора.

Модель здания Академии художеств наглядно представила заказчику два варианта фасада, из которых он должен был выбрать один. Преимущество получил тот, который открывал лучший путь свету в учебных аудиториях, что для художественного учебного заведения имело решающее значение.

Приведенные примеры — это конкретные практические материальные модели. В наши дни чаще используются модели виртуальные. Существует математическое моделирование, о котором гуманитарию думать не хочется, но иногда приходится. Существуют схемы графические. Так, композиционные схемы картин — графические модели — создают и художники, и искусствоведы.

Даже осмысленная «почеркушка», которую на лекции делает студент в своем конспекте, — это не что иное как простейшая графическая модель произведения, коль скоро она отображает существенные — актуальные для учебного конспекта черты изучаемого здания, скульптуры или картины. По большому счету само искусство есть не что иное как особое — *художественное* моделирование, выполняющее широкий спектр функций.

В искусствоведении чаще всего используется *графическое* (от почеркушки до строгой композиционной или иной аналитической схемы произведения) и *словесное* (вербальное) моделирование. Преследуя различные цели, мы создаем более или менее сложные вербальные и визуальные (графические) модели отдельных произведений, творческого акта или художественного процесса, исходя из конкретных задач — учебных, научных, популяризаторских.

Так, почеркушка, сделанная на лекции, как правило, служит простым напоминанием об объекте. Композиционная схема по своим функциям значительно богаче. В книге для детей — это наглядное выявление основного смысла картины в предельно обобщенном виде. В научной работе — графический анализ, раскрывающий смысл образного решения.

Таковы же и *вербальные* модели произведения.

Яркий, эмоционально окрашенный рассказ экскурсовода или учителя о картине есть словесный аналог живописного образа (вербальная модель визуального образа), выполняющая важную функцию: передать впечатление, основные чувства, испытанные посредником, и основные мысли, которые им восприняты и поняты, зрителю — реальному (в экспозиции) или воображаемому (в тексте). И так вызвать у него определенную реакцию.

А вот скрупулезное, строгое и беспристрастное музейное описание картины ближе к макету, поскольку

оно должно объективно, безэмоционально и безотносительно к смыслу и образному решению описать — зафиксировать внешнее состояние картины.

Конечно, как всякое сравнение, этот пример относителен. Но, надеюсь, он помогает уловить смысловое различие двух понятий — *макет* и *модель*.

Пример более сложного построения — конкретно-исторические модели художественного процесса, которые создают историки искусства.

Для того чтобы оценить их функциональность и, сколь ни парадоксальным это покажется, условность, достаточно сравнить историю отечественного искусства, которая была написана советскими искусствоведами, и те ее варианты, которые созданы в постсоветский период. Особенно в 1990-е годы.

И официально признанная советская и постсоветские модели художественного процесса подчинены идеологическим целям. И та и другая упрощают сам процесс, поскольку отбираются те его составляющие, которые отвечают «велению времени».

Такую же конкретно-историческую модель художественного процесса, и тоже условную, предлагает жанровая хронотипология, которая, в отличие от предшествующих, позволяет выявить некоторые внутренние закономерности, которым подчиняется историческая динамика искусства — художественный процесс.

Всякая конкретно-историческая модель создается на основе модели теоретической. Для того чтобы построить жанровую хронотипологию любого раздела истории искусства, необходимо определить следующую группу понятий.

Классификация — система. Тип — типология. Хронотип — хронотипология.

Классификация в науке — важнейшая составляющая исследования. Не приведя изучаемые явления в порядок, не объединив их в группы по формальным

признакам (по алфавиту, например), качествам существенным (порой для профанов — вроде бы малосущественным — вроде формы или числа пятнышек на крыльях и некой дополнительной косточки в хвосте), ориентироваться в материале трудно.

Классификации — естественные и искусственные, простые и сложные, открытые и закрытые и т.д. — всегда позволяют сгруппировать те или иные предметы и явления, а затем выстроить их в определенном порядке, а значит, получить возможность получить некие новые знания о них. *Система* как один из вариантов классификации есть *способ описания реальности*, дающий возможность представить предмет или явление, а также множество предметов и явлений как нечто *целое*. Короче: *система есть описание целостности*.

Сложная система состоит из отдельных *элементов*, которые

- наличествуют в *необходимом* и *достаточном* составе и
- соединены в определенном порядке комплексом (системой) связей — *структурой*[1].

Если наличествуют все необходимые элементы, а связи, соединяющие их, верны, можно выявить те качества целостности, которые называются *надсуммарными* (потому что ими не обладает простая сумма элементов) и которые обеспечивают *целостности* способность выполнять некие *функции*.

Простейший пример простой механической закрытой системы — будильник. Если в нем есть все необходимые *детали* (элементы), и они правильно *собраны* (структурированы), будильник показывает время и звонит в назначенный час.

Если детали собраны в коробке — это просто россыпь, которую можно определить как сумму или —

[1] *Каган М. С.* Система и структура. В кн.: Системные исследования. Методологические проблемы. М., 1983. С. 89.

если все необходимое в наличии — комплекс, готовый к сборке, или структурированию.

Если сборка проведена правильно, структура выверена и верна, мы получим работающий будильник. Если при сборке не хватило хотя бы одной необходимой детали, будильник не пойдет или перестанет звонить. То же произойдет в случае неверной сборки — хотя бы одного существенного *структурного дефекта*.

Существуют системы *простые*, как будильник, и *сложные*, а также *сверхсложные*, состоящие из подсистем, каждая из которых в свою очередь будет состоять из подсистем Тогда мы говорим о *системе иерархической, многоуровневой*.

Таков организм человека с его кровеносной, пищеварительной, опорно-двигательной, нервной и прочими сложнейшими системами. Такова солнечная система. Таковы галактика и космос.

Когда необходимо упорядочить неисчислимое множество разнообразных объектов, используется особый вариант системы — *типологию*.

Типология.

Создается не просто в опоре на один или даже несколько существенных признаков или качеств систематизируемых объектов, а на основе *типа*. Принципиальное отличие от прочих систем состоит в том, что *тип*, положенный в основу типологии (*типологема*) — должен представлять собой некую *целостность* и обладать всеми признаками целостности. Иначе говоря, сам этот тип может быть описан как система. Это описание должно послужить теоретической моделью для последующих операций:

- разделения множества разнообразных объектов на группы — типы. Каждая такая группа должна обладать *общими* типологическими качествами (свойственными каждому объекту как целостности) и качествами, отличающими эту группу (тип) от других типов;

- объединения выделенных групп в новую целостность — то есть в систему — на основе того же типа, представленного в виде опорной *теоретической модели*.

В том случае, если мы имеем дело с динамическими — развивающимися целостями, для их описания логика требует введения *фактора времени*. В этом случае следует использовать особую разновидность типологии — *хронотипологию*.

Хронотипология. Это способ описания динамической — развивающейся целостности. И если для создания типологии используется тип, то хронотипология создается на основе *хронотипа*.

Определив наиболее общие понятия, можно перейти к конкретным понятиям жанрового анализа и прежде всего попытаться вывести дефиницию корневого для метода термина — *жанр*.

Хронотип-жанр.

Выше уже было сказано, что при помощи системного метода можно описать как единое целое произведение, жанр, систему жанров и даже искусство в целом.

Относительно произведения это утверждение вопросов не вызывает. Но искусство — это *неисчислимое множество* произведений различных видов и жанров, бесконечно пополняемое художниками всех стран и народов Земли. Есть ли возможность все это множество описать как целое, обладающее едиными — надсуммарными качествами и выполняющее общие функции?

Такая возможность есть. И притом именно при помощи особой разновидности системы — *хронотипологии*.

Сразу оговорим важное обстоятельство. Для описания сложных и сверхсложных систем необходимо множество моделей, каждая из которых имеет свои цели.

Жанровая хронотипология — только одна из множества моделей, с помощью которых можно описать столь сложное явление, как мировое искусство.

Построение любой хронотипологии начинается с выделения *хронотипа*, который ляжет в ее основу. Нет необходимости придумывать новое определение и создавать искусственную конструкцию, поскольку не только научное, но и обыденное сознание давным-давно использует в целях систематизации произведений искусства понятие *жанр*. Нужно лишь превратить его в термин — уточнить содержание и объем, вывести логически и сформулировать его научное определение — *дефиницию*.

Само слово *жанр* в переводе с французского, откуда оно к нам пришло, означает *вид*, или *род*. Сразу отметим: в русском языке, в отличие от французского, слова *род* и *вид* не являются синонимами.

Впрочем, еще со времен Линнея в классификации направление от общего к частному выстраивалось следующим образом: класс-отряд-род-вид. Философия же определяет различия между этими группами как иерархические, выстраивая их по принципу объема, когда *низшее* содержится в *высшем*. При этом категория *род* определяется как «общая философская характеристика для группы предметов с общими существенными свойствами, несущественные свойства которых отличаются друг от друга»[1]. Это определение действительно

[1] Род — общая философская характеристика для группы предметов с общими существенными свойствами, несущественные свойства которых отличаются друг от друга. Аристотель характеризовал эти общие свойства, общность которых со времени Платона рассматривалась как метафизическая действительность и в Средние века играла важную роль в качестве «универсалий» (см. *Всеобщее*), как «существенно-всеобщее в отдельных вещах». В логике понятие рода является упорядочивающим понятием, которое, имея более высокую степень общности, охватывает ряд менее общих понятий (см. *Вид*). В систематике растений и животных род (*лат.* genus) — это группа родственных видов; группы близких родов образуют семейство. Родовой (от *франц.* generigue — принадлежащий роду) — относящийся к роду (genus). Противоположность — *специфический*. — Философский энциклопедический словарь. М., 2010.

для всех уровней классификации и очевидно должно быть учтено при определении *хронотипа-жанра* как основной единицы *жанровой хронотипологии*.

Попыток вывести дефиницию понятия *жанр* и превратить его в строгий термин в отечественном искусствознании было немало. Позволю себе не останавливаться на истории всех изысканий. Упомяну лишь тех авторов, чьи труды проложили дорогу к предлагаемому ниже решению проблемы.

Рассматривая понятие *жанр* на эмпирическом уровне, нетрудно понять, что оно схватывает некие *инвариантные* — устойчивые качества того или иного *типа* произведений, объединяя в группы те из них, которые обладают сходными характеристиками. Вопрос состоит в том, что представляет собой сам инвариант. Тем более что он должен иметь универсальный для искусства характер.

Искусствоведение, с естественным пиететом относящееся к живому материалу искусства и потому предпочитающее индуктивный метод, предлагает свои наблюдения, основанные на внутривидовых жанровых исследованиях, исходя из сложившихся представлений о конкретных жанровых модификациях. Примером такой работы может служить прекрасная монография Льва Мочалова, посвященная натюрморту[1].

Более общий путь — эстетический (общетеоретический) анализ надвидовых определений жанра и их обобщение с целью создания общетеоретической формулы. Полученные при этом дефиниции, как правило, имеют несколько механистический, суммирующий характер, хотя содержат ценный конкретный материал.

Наиболее успешен в данном направлении системный подход, позволяющий представить искусство как систему видов, каждый из которых состоит из жан-

[1] *Мочалов Лев.* Три века русского натюрморта. М.: Белый город, 2012.

ров, связанных сложной многоуровневой структурой[1]. Согласно принципу историзма следует рассматривать искусство в развитии как художественный процесс.

Именно такой подход к проблеме представлен в классическом труде М. С. Кагана «Морфология искусства» (Л., 1972), которым ознаменован важный этап в решении проблемы жанра.

Книга включает три части — историографическую и методологическую; историческую, в которой представлен процесс художественного видообразования; теоретическую, в которой построена классификация искусства, описанного в виде системы классов, семейств, видов, разновидностей, родов и жанров. Так история и типология оказались разъединенными. Может быть поэтому при дальнейшем рассмотрении жанру как морфологической категории было дано самое общее определение: «*избирательность художественного творчества*».

Критикуя предшественников (на Западе — Уэллека и Уоррена, в отечественной науке об искусстве — Поспелова, Гусева, Цуккермана) за то, что их попытки построения жанровой системы «базировались на недостаточно конкретном представлении о структуре самого искусства», Каган предложил структурную жанровую модель, основанную на четырех основных *гранях* искусства: *познавательной, оценочной, преобразовательной и знаковой (языковой)*. При этом каждая из «граней» была положена в основу особой «дифференциации», проиллюстрированной примерами, нередко на уровне отдельных произведений.

Не смею критиковать искренне почитаемого мною ученого. Однако уже при иллюстрировании основных положений модель явно «буксовала», конкретный материал оказывал заметное сопротивление выделенным «плоскостям жанрового членения», и это привело

[1] См.: *Каган М. С.* Система и структура. В кн.: Системные исследования. Методологические проблемы. М., 1983. С. 89.

автора к признанию того, что «научно обоснованное понимание жанра как общей для всех искусств морфологической категории»[1] остается для эстетики делом не до конца выясненным, хотя безусловно необходимым.

В то же время весьма ценными для построения теоретической модели жанровой хронотипологии оказались сформулированные М. С. Каганом следующие основополагающие принципы:

- определение жанра как *первого уровня* — фундамента жанровой системы, сразу после произведения искусства, исключающее какие бы то ни было «поджанры», что придало системе устойчивость;
- утверждение статуса категории, согласно которому «жанр есть *общая категория морфологии искусства»*;
- признание того, что «в каждом виде искусства общие законы жанровой дифференциации действуют *особым образом,* а *«многозначность и разноплановость»* жанров в разных видах искусства *«глубоко закономерны, так как порождены многогранностью структуры искусства*[2].

Весьма важное значение в исследовании категории *жанр* имело сформулированное М. Н. Афасижевым положение о возможности рассматривать единичное — уникальное произведение искусства как «обобщенную модель искусства в целом»[3]. К сожалению, оценивая произведение как целостную систему, М. Афасижев не нашел единой системообразующей. В качестве таковых предлагались весьма разнородные «подсистемы» «образов, сюжета, композиции, стилевых особенностей, которые, в свою очередь, также могут дифференцироваться при их аналитическом рассмотрении»[4].

[1] *Каган М. С.* Морфология искусства. Л., 1972. С. 424.
[2] Там же.
[3] *Афасижев М. Н.* Системно-исторический анализ искусства. В кн.: Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983. С. 167.
[4] Там же. С. 160.

Отметим важное противоречие: и Каган и Афасижев, и другие исследователи, во-первых, рассматривали жанры вне их динамики, а потому в поисках типологических признаков не выходили за пределы содержания, формы и функций произведения, которые по сути своей являются *надсуммарными* качествами произведения искусства. Во-вторых, как ни странно, упускалось главное: всякая целостность, описываемая как сверхсистема, состоит из *элементов* и *структуры*, с которых и должно начинать ее описание.

Исследование М. С. Кагана и прежде всего использованные им для иллюстрации примеры помогли понять, что следовало отказаться от попыток определить качества общего на основе ближайшего, видового, актуального в конкретной ситуации признака или даже суммы значимых качеств. Нужно было искать качество опорное — *отличительное* и *универсальное* — для искусства как вида деятельности и орудия познания, свойственное *всем* и *исключительно* плодам художественного творчества.

А следовательно, памятуя о том, что *единственная реалия искусства* — это *художественное произведение*, необходимо было признать, что *именно его свойства и качества должны быть положены в основу типологии*.

Универсальным для произведения искусства (независимо от его вида) качеством, которое отличает его от всех других плодов человеческой деятельности, является идеальный по своей природе *художественный образ*, носителем которого является *материальная основа*.

Именно художественный образ является динамической целостностью, которая развивается в процессе творческого акта. Следовательно, приняв в качестве системообразующей *художественный образ произведения как динамическую целостность*[1], мы получаем

[1] *Михайлова А. А.* Художественный образ как динамическая целостность // Советское искусствознание. М.: Советский художник, 1976. Вып. 1. С. 222–257.

возможность построить открытую динамическую систему — *жанровую хронотипологию искусства*.

В истории искусства *жанрами называют группы произведений, объединенных устойчивым сходством* — т. е. некими *инвариантными* для данной группы качествами. В таком случае мы можем определить категорию жанр как некую *инвариантную основу художественного образа произведения*[1].

Исходя из того что в основе жанровой системы лежат особенности художественного образа произведения, можно утверждать, что все уровни жанровой хронотипологии (от жанра до искусства в целом) характеризуются едиными параметрами:

- необходимым и достаточным набором образных элементов;
- особой соединяющей их структурой;
- надсуммарными характеристиками — содержанием, формой, функциями, обеспечивающими ее способность к развитию и функционированию.

Рассматривая произведение искусства как «обобщенную модель искусства в целом»[2] (в его видовом и жанровом многообразии — как сложную систему взаимообусловленных подсистем), а жанр как «последнее теоретическое звено, за которым начинается уже мир конкретных художественных произведений»[3], мы получаем основания:

- для описания жанра в системе понятий, выведенных из анализа *художественного образа произведения искусства как динамической системы*;
- построения хронотипологии искусства как *жанровой*;

---

[1] В данном случае понятие «инвариант» используется в значении, близком тому, какое оно имеет в структурной лингвистике: «Инвариант — абстрактная единица языка, обладающая совокупностью основных признаков ее конкретных реализаций и тем объединяющая их» (СЭС, с. 487).

[2] *Афасижев М. Н.* Системно-исторический анализ искусства. — В кн.: Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983. С. 167.

[3] *Пал И.* Цит. соч. С. 232.

- соотнесения системы искусства в целом и каждого из уровней *жанровой хронотипологии* с особенностями художественного образа произведения, описанного как *динамическая система*.

Для решения этих задач следует прежде всего разобраться в том, что представляет собой художественный образ произведения искусства.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ КАК ДИНАМИЧЕСКАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ

Общая теория искусства разработала основные принципы анализа художественного образа как динамической целостности в синхронном («горизонтальном») и диахронном («вертикальном») и срезах.

Немаловажное значение в создании предлагаемой далее *универсальной теоретической модели жанровой хронотипологии* имели труды ученых, разрабатывавших теорию художественного образа как динамической целостности: А. А. Михайловой[1], М. С Кагана[2]. И. А. Гризовой[3], К. Горанова[4], А. З. Васильева[5] и др. Особую роль сыграли труды известного нейрохирурга, высоко и всесторонне образованного ученого академика П. В. Симонова.

Элементы и структура художественного образа.

Чаще всего, как говорилось выше, в определениях категории *жанр* рассматриваются надсуммарные качества целостного художественного образа. В живописи — предмет изображения и даже просто изображение предмета.

[1] *Михайлова А. А.* Художественный образ как динамическая целостность // Советское искусствознание. М.: Советский художник, 1976. Вып. 1. С. 222–257.

[2] *Каган М. С.* Морфология искусства. Л.: Искусство. 1972. 440 с.

[3] *Гризова И. А.* Художественный образ как система. Одесса: Изд-во. Одесского гос. университета, 1970.

[4] *Горанов К.* Художественный образ и его историческая жизнь. М.: Искусство, 1970.

[5] *Васильев А. З.* Жанр как эстетическая категория: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. ЛГУ им. А. А. Жданова. Л., 1987. — 18 с.

Однако поскольку художественный образ есть сложная динамическая система, ее элементами должны быть признаны *подсистемы-первоэлементы* — целостные художественные образы.

Самой сложной задачей было выделить эти первоэлементы. Поначалу их перечень казался необозримым. Затем в качестве аксиомы состав *образов-первоэлементов* был ограничен пятью художественно-образными «слепками» первоэлементов реальности, *доступных* нашему восприятию и, главное, *исчерпывающих* возможности восприятия человека.

Это художественные образы:

- *человека* — от имперсонального до индивидуального — личностно неповторимого;
- *социума* (этноса) как среды бытования человека — от семьи до человечества в целом;
- *культуры* как искусственной среды бытования социума, *природы рукотворной* — механизма адаптации человека к среде его обитания, включая искусство, науку и технику;
- *природы нерукотворной* как естественной среды бытования социума (этноса) — животного и растительного мира, природы земной и космической;
- *духовного мира* — как свойственной человеку, так и *внеположенной ему духовной реальности*, которую человечество в разное время почитало и почитает Богом, Абсолютом, духовным космосом, всемирным разумом, ноосферой.

С особой наглядностью этот состав элементов проявляется в предметной живописи. И, в частности, как показали исследования, на низших (произведение искусства и жанр) и высшем уровнях обобщения.

В абсолютной полноте и в бесконечном множестве вариантов и сочетаний все пять *художественно-образных первоэлементов* присутствуют в *художественном образе мира*, созидаемом всею совокупностью видов художественно-творческой деятельности и периоди-

чески на разных уровнях складывающемся в *художественную картину мира*. Поскольку перечисленные художественно-образные первоэлементы очевидно или неочевидно присутствуют во всех видах искусства, т. е. имеют надвидовой характер, они могут быть определены как *родовые художественные образы*. В этом случае мы получаем классический ряд: род (родовой художественный образ) — вид искусства — жанр.

В произведении каждый из *художественных первоэлементов* (*родовых образов*) может присутствовать в явном или скрытом виде как доминирующий (*моноструктуры* с характерными для них иерархическими связями, когда все присутствующие образы подчинены центральному) или в сочетании с другими (*полиструктуры*).

Каждый из видов искусства ориентирован на собственные предпочтительные типы — варианты художественных образов, образные первоэлементы представлены в каждом из искусств по-особому.

В живописи родовые образы включаются в структуру разных жанров по принципу субординационному или координационному. В зависимости от этого можно выделить:

- *моноструктурные жанры*, субординационные по своей структуре, когда доминирует один из родовых образов;
- *бинарные жанры*, в которых два родовых образа существуют на равных правах;
- *полиструктурные жанры*, обладающие гибкой координационной структурой, в которой доминантный образ создается на основе нескольких тесно взаимосвязанных подчиненных.

Моноструктурны портреты, натюрморты, анималистические картины. Пейзаж может быть моноструктурным как изображение нерукотворной природы. Архитектурный пейзаж как правило представляет собой бинарную структуру.

Это не значит, что на портрете, к примеру, изображен только человек. Но все иные образы, присутствующие на картине, должны быть подчинены центральному — по принципу субординации.

Полиструктурны жанры, в которых преобладают связи координационные, а целостность художественного образа достигается за счет интеграции составляющих.

Так, в портрете Петра I в круге (приписывается И. Н. Никитину, ГРМ) образ портретируемого не просто занимает центральное место — на нем все сосредоточено и им исчерпывается. То, что в данном случае перед нами моноструктурный жанр — портрет — сомнений не возникает. Но к числу моноструктурных должен быть отнесен и портрет Петра I работы А. П. Антропова (1770, ГРМ), в котором присутствуют и пейзаж, и множество предметов обстановки, поскольку все эти элементы подчинены центральному — портретному образу, ему сопутствуют и служат главной цели обогащения характеристики портретируемого.

А вот в картине Василия Сурикова «Утро стрелецкой казни» (1881, ГТГ) образ Петра I — это личность самодержца во взаимодействии не просто с другими личностями — с тем же рыжим стрельцом в поединке их взглядов, но с современным ему *социумом* России в огромном разнообразии его слоев, уровней, групп. Петровская Россия представлена в момент потрясающей трагедии человеческих судеб на переломе эпох. В противостоянии власти и народа. При этом позиция художника выражена посредством взаимодействия множества образов. Художник использует весь спектр образных первоэлементов, чтобы передать сложный, многослойный, глубокий смысл. *Образ человека* в диапазоне от разгневанного царя до плачущего ребенка. *Социум* — от вершины — того же царя и его приближенных и преображенцев до казнимых стрельцов и вопящей от ужаса и горя стрелецкой женки. При этом каждый общественный слой дан в разнообразии

характеров и судеб. Стены Кремля и собор Василия Блаженного, множество костюмов, оружие — все не просто «привязывает» образ картины к определенной эпохе, но исполнено смысла. Немалую значимость имеют архитектурный фон и природа — хмурое московское утро вторит общему драматическому настрою сцены.

Не менее чем яркость, многоплановость каждого из образов, значима структура, которая их связывает. Ни одна фигура, ни одна деталь не может изменить своего места. Открыто и явно или скрыто, потаенно — опосредованно взаимодействуют между собою образы Бога, человека и природы, социума и цивилизации в произведениях всех видов и жанров искусства. Широк спектр связывающих родовые образы структур, притом в каждом из видов искусства — различающихся принципиально.

Художественный образ как процесс. Этапы (фазы) его развития.

Уточнить представление о художественном образе и его динамике, а также некоторые понятия жанрового анализа позволяет модель высшей нервной деятельности, предложенная академиком П. В. Симоновым.

В ряде трудов, далеко выходящих — по проблематике, содержанию и значимости — за рамки нейрофизиологии[1], П. В. Симонов предлагает убедительную модель творческой деятельности мозга. Ученый использует не только базовые данные нейрофизиологии, но и обширные сведения из гуманитарных областей знания и эмпирического опыта науки об искусстве[2], но идет не от продукта творчества, как искусствоведение, эстетика

[1] Некоторые книги и статьи написаны в соавторстве с профессиональным режиссером и журналистом П. М. Ершовым.

[2] Более подробно эта проблема освещена в статье «Филогенетическое сверхсознание и его проявления в искусстве. К постановке проблемы».

и пр., но от самого созидающего, одержимого потребностью творчества мозга[1].

Суммируем полученное от предшественников с дополнениями и уточнениями[2].

Рассматривая художественный образ, можно выделить и описать основные этапы (фазы) его развития:

- *предобраз/проформа, «первый образ»* (М. Арнаудов), «*ядро замысла*» — (А. А. Михайлова), который рождается в «*сфере бессознательного*» (М. Арнаудов). Наиболее удачным с позиций жанрового анализа представляется определение этой фазы как *протообраза*, возникающего и проходящего первичную селекцию в области *сверхсознания* (П. В. Симонов);
- *образ-замысел*, осознанный художником как отправная точка творческой работы;
- *образ* как *творческий акт*, или *творческий процесс*;
- «*образ-произведение*» (К. Горанов, Ш. Якубова, А. А. Михайлова), являющийся результатом творческого процесса и воплощенный в законченном произведении. Ввиду относительности понятия законченности, завершенности творческого процесса более корректным представляется понятие *авторский художетвенный образ*;
- «*образ-восприятие*» — длительная процессуальная фаза авторского образа в активном *сотворческом индивидуальном и коллективном восприятии*.

Согласно представлениям П. В. Симонова, деятельность мозга протекает как активность тесно взаимосвязанных сфер *сознания* и *неосознаваемого психического*,

[1] *Симонов В. В., Ершов П. М.* Темперамент. Характер. Личность. М.: Наука, 1984; Симонов В. В. Мотивированный мозг. Высшая нервная деятельность и естественнонаучные основы общей психологии. М.: Наука, 1987; Симонов В. В. Созидающий мозг. Нейробиологические основы творчества. М.: Наука, 1993.

[2] Моя статья «Художественный образ как основа типологии искусства» должна была быть опубликована в № 1 журнала «Искусство» за 1987 год. Однако статья напечатана не была, признанная ненужной «алгеброй искусства».

которое ученый структурирует отлично от предшественников. В частности, Симонов вводит и широко использует понятие *сверхсознание*, позаимствованное у К. С. Станиславского, для обозначения особой группы явлений неосознаваемой психической деятельности, связанной с творческой деятельностью человека и играющей в ней весьма важную роль.

То, что называют *подсознанием*, представляет, по Симонову, более сложно структурированную сферу, нежели та, что виделась его именитым предшественникам.

Протообраз.

Скрыто — *латентно* формируется в обширнейшем идеальном пространстве, охватывающем все сферы высшей нервной деятельности: и сознание, и неосознаваемое психическое. Но прежде всего — *сверхсознание*. Это внутренний космос личности, вмещающий неисчислимое множество всех полученных ею в течение жизни впечатлений. Чем богаче этот опыт, чем больше накопленных осознанных и неосознанных впечатлений бытия (по Симонову — *энграмм*) рекомбинируется, вступает во взаимодействие, тем более интересными, свежими и неординарными будут «зародыши» образов, которые, пройдя первичную селекцию уже в недрах сверхсознания, поступают в сознание в виде *замысла*, чтобы продолжить развитие в творческом акте.

Образ-замысел.

Проявившийся в сознании, *осознанный* как таковой, — *вторая фаза*. Хотелось бы подчеркнуть важность того момента, когда *латентно* (скрыто) развивавшийся в недрах сверхсознания образ попадает в сознание и воспринимается художником как озарение — *рождение замысла*. Импульсом нередко служит ассоциативный всплеск, вроде бы мимолетное впечатление, в котором заключено ядро замысла. Так, для В. И. Сурикова

мощным импульсом стало зрительное впечатление от рефлексов огонька свечи на белой рубахе: родилась ассоциация, впоследствии выросшая в «Утро стрелецкой казни». Ворона, распустившая черные крылья на белом снегу, послужила зерном образного решения «Боярыни Морозовой». Но какой огромный путь лежит между ассоциативными вспышками и совершенством художественного решения!

Творческий акт.

Это третья, практическая фаза развития образа, в которой мобилизуются знания и чувства, художественный, общекультурный, социальный, профессиональный опыт художника. Замысел должен пройти долгий путь развития в *практике* творческого акта, в котором проявляются и природная индивидуальность художественно одаренной личности, и профессиональные навыки, доведенные до автоматизма и потому некогда «спущенные» в *подсознание*, физическое и душевное состояние художника. И, конечно, *сознание* — во всей полноте логического и имажинарного — образного мышления.

Практическая часть работы не есть простая фиксация — воплощение в материале художественного образа-замысла. Это нечто гораздо большее. О значении практики в изобразительном искусстве рассказывают зарисовки, этюды, эскизы, в которых фиксируется развитие художественного образа от замысла до завершения. В литературе и музыке о том же свидетельствуют черновики рукописей и партитур. Вспомните, к примеру, черновики Пушкина! Художественный образ развивается от известного (старого) к неизвестному (новому) *обогащенному* смыслу в динамике *смыслопорождающей формы* (подробнее об этом ниже).

Подчеркнем еще раз главное: работа над произведением не есть *воплощение* того или иного заданного и изначально понятного художнику смысла. Результатом

преображения материи в динамике *формы* является прибавление, приращение смысла. Потому форма в творческом акте выступает как *смыслопорождающий фактор*. Работа над эскизами и этюдами есть поиск, как правило интуитивный, желанного состояния, к которому художник приближается, добиваясь все более очевидного для него *приращения смысла* в образе, воспринимаемом как приближающийся к желаемому. М. А. Канеев, известный ленинградский живописец, определял такой образ как «тот» — в динамике от «не то» к «то».

Анализируя форму не как нечто абстрактное и самоценное, а как вместилище содержания, мы можем добраться до глубины замысла и даже понять то, чего не осознавал сам художник.

В каждом истинно глубоком произведении искусства закодировано *новое знание* человечества о мире и о себе. В динамике *живой формы* (Н. Н. Ге), в процессе *«пластического концепирования»* (И. Н. Крамской) *предмет изображения* как содержательная основа становится *пластической концепцией* — то есть *авторским художественным образом*.

Трагический эпизод из творческой жизни И. Н. Крамского — история незаконченной картины «Радуйся, царю Иудейский» (Хохот)» (конец 1870—1880-е, ГРМ). По собственному признанию художник не любил «возиться с эскизами». Картина должна была полностью сложиться в голове, и тогда художник переносил на полотно *образ-представление*. Однако произведение, по величию замысла сопоставимое с «Явлением Христа народу» Александра Иванова, требовало иного метода работы.

Сам Крамской неоднократно подчеркивал, что дар творчества, то есть способность создавать «пластические концепции», дан далеко не всем людям, это *особое* качество *особой* — художественно одаренной личности.

Авторский художественный образ (пластическая концепция).

Это важнейший *этап* и важнейшая *фаза* статичного, зафиксированного состояния художественного образа в *произведении искусства*.

«Завершенность» произведения и «стабильность» художественного образа — понятия весьма относительные. Дело не в том, что краски выцветают, а мрамор и бронза покрываются патиной. Даже не в том, что нередко произведения, которые современникам, да и самому автору казались незавершенными, потомки воспринимают как совершенные и не требующие какой бы то ни было доработки. Ярчайший тому пример — «Пьета Ронданини», последняя из четырех композиций «Оплакивания» великого Микеланджело. Скульптурная группа, изображающая Богоматерь и мертвого Христа, не была завершена: работавший над ней до последнего дня жизни, мастер даже не успел убрать лишнюю руку — деталь предшествующего решения. И, тем не менее, это творение принадлежит к числу высочайших шедевров, созданных человечеством за всю его историю. По силе воздействия на душу человека «Пьета Ронданини» может быть поставлена рядом с благодатными иконописными образами Андрея Рублева и Дионисия.

Не закончил свою главную картину «Явление Христа народу» и Александр Иванов, посчитав, что роль «школы» она сыграла.

Современники художника искренне считали незавершенной картину «Голгофа» Николая Ге. Зритель XX–XXI вв., имеющий иной опыт общения с живописью, едва ли упрекнет автора «Голгофы» в том, что он бросил творение на полпути. Так что более корректным представляется определение произведения как данности, отчужденной — по тем или иным причинам — от творящей личности. Развитие художественного образа не прекращается и может длиться столетиями.

Сотворчество.

Это бесконечный процесс индивидуального и коллективного *активного восприятия* созданного автором произведения искусства. «Прочтение» — осознание глубин смысла истинного шедевра у каждого зрителя, слушателя, читателя индивидуально и меняется со временем. В филогенетическом сознании восприятие шедевра обогащается от поколения к поколению, и каждое поколение, как каждый зритель, создает на основе *авторского* свой индивидуальный, личностно окрашенный художественный *образ-восприятие*. Потому представляется не вполне корректным предлагавшееся некоторыми авторами понятие «образ-итог»[1].

Факторы, определяющие динамику художественного образа в творческом акте.

Неосознаваемое психическое — важнейшая составляющая творческого процесса. Уже замысел обусловлен не только волей автора, но и иными факторами, влияние которых далеко не всегда им осознается. Немногие художники размышляют над тем, как именно возник их замысел, что было импульсом к его рождению, осознают влияние внешней среды, непосредственное или опосредованное. Творческая личность — хочет она того или нет — во многом продукт и часть общества, в которой ей довелось жить. Да, достаточно автономная, обладающая — в определенной мере! — свободой воли и выбора, но связанная со средой, в которой существует, тысячами невидимых, неощутимых и неосознаваемых нитей даже тогда, когда сознательно отрицает и свое время, и свое общество, и современное

[1] *«Образ-итог»* «начинает складываться в процессе восприятия, но полностью формируется уже вне зависимости от него. Он живет по бытийному статусу представления, «включая» не только непосредственное впечатление от произведения, но и размышления о воспринятом», «весь опыт адресата» — *Михайлова А. А.* Указ. соч. С. 251.

ему искусство. Взаимоотношения личности художника и среды его бытования также можно описать в категориях системного анализа.

Развитие всякой системы (целостности) определяется действием двух комплексов факторов:

- *внутренняя программа — имманентные* особенности и закономерности, которым данная система подчиняется, и
- *импульсы, идущие от среды*, в которой протекает ее развитие.

О внутренних особенностях и закономерностях динамики художественного образа — чуть дальше, а вот о среде, или контексте, в котором он возникает и развивается, скажем сразу, потому что эта проблема достаточно полно исследована.

Среда (контекст), в котором развивается художественный образ. Среда, воздействующая на художника и определяющая многие особенности создаваемого им произведения, многослойна, и ее влияния неоднозначны. Несколько упрощая, можно представить себе ее основные составляющие:

- *творчество самого художника.* Оно выстраивается так, что каждое новое произведение в той или иной степени *обусловлено предшествующими* и в свою очередь *определяет последующие*;
- *ближняя художественная среда* единомышленников — по духу, направлению и характеру творческих исканий, творческому методу. Она естественно оказывает на любое творение художника мощное воздействие. Согласитесь, различия в произведениях таких современников и соотечественников, как, например, Константин Сомов и Андрей Рябушкин, во многом обусловлены тем, что первый принадлежал к петербургскому обществу художников «Мир искусства», а второй — к среде московских живописцев, увлеченных историей, жизнью и бытом допетровской — Московской Руси XVII века;

- многослойный *контекст искусства* — национального и мирового, как современного, так и отдаленного во времени и пространстве. В творчестве Константина Сомова можно отметить влияния русского и французского искусства XVIII века, в живописи Андрея Рябушкина — отголоски русского иконописания, особенно позднего, фольклорные мотивы и т. д.;
- *художественная культура* и *цивилизация* в целом. И Сомов, и Рябушкин принадлежат русской, а шире — европейской культуре XIX века. Их творчество принципиально отличается от, к примеру, китайского, японского или африканского искусства;
- *социально-историческая среда*, в которой живет художник. В названной паре художников это в широком смысле слова — русский социум накануне эпохи войн и революций, что их объединяло, и принадлежность к петербургскому и московскому обществу, что в некоторой мере способствовало их различию.

Советское искусствоведение с замечательной полнотой исследовало роль социально-исторического фактора в искусстве. Даже на определенном этапе абсолютизировало эту роль, считая социальный статус личности и полное подчинение художника потребностям общества стержнем творчества. Вся история мирового искусства была выстроена советскими искусствоведами как социоцентрическая модель. Начиная примерно с 1980-х годов, в нее введена общекультурная составляющая (Г. Ю. Стернин).

Меньшее внимание уделялось — а точнее, не уделялось вообще — внутренним закономерностям художественного процесса. Однако влияние внешних факторов, сколь мощным оно бы ни было, не может «отменить» действия внутренних — имманентных закономерностей развития художественного образа как саморазвивающейся системы. Эта проблема еще ждет своих исследователей. Даже в том случае, когда художник

выполняет *социальный заказ*, результат может оказаться совершенно неожиданным, поскольку *внутренние закономерности* творческого акта и художественного процесса играют роль важных регуляторов саморазвития образа. Таковы, в частности, импульсы, идущие из таинственных глубин неосознаваемого психического — сверхсознания и подсознания, которые изначально во многом определяют программу саморазвития художественного образа.

Едва ли наука когда-нибудь раскроет все тайны творчества и сможет разъяснить, почему явилась на свет именно такая «Гроза над Толедо» гениального Эль Греко или «Джоконда» Леонардо да Винчи.

Содержание художественного образа в динамике творческого процесса: от предмета изображения к «пластической концепции».

Описание художественного образа как динамической системы позволяет уточнить целый ряд понятий. В частности, развести понятия *изображение предмета* и *предмет изображения, предмет изображения* и *содержание художественного образа, функциональность и функционирование* и, о чем упомянуто выше, определить *творческий процесс* как динамику *смыслопорождающей формы*.

Уточним первые два понятия: *изображение предмета* и *предмет изображения*.

Вспомним предметное наполнение картины Сурикова «Боярыня Морозова». Какие только изображения предметов мы на ней не обнаружим! От нарядных уборов боярышень до вериг нищего, от маковок церквей до соломы, на которую усажена мятежная боярыня. Кисть художника поместила на полотне множество *изображений предметов*. Но разве они сами по себе были предметом изображения — средоточием его работы? Более того, художнику необходимо особое чувство меры, чтобы изображения предметов не перетягивали на себя

все внимание зрителя. Что получается, когда это чувство изменяет живописцу, видно на примере картины «Иван Грозный показывает сокровища английскому послу Горсею» Александра Литовченко (1875, ГРМ).

С *предметом изображения* картины Сурикова все гораздо сложнее: ведь это *содержательная основа образа-замысла,* которая в творческом процессе *преобразуется,* так что в законченном авторском художественном образе содержание оказывается приращенным, наполненным новыми, более богатыми и глубокими смыслами.

Как художник-реалист, Суриков избрал предметом изображения один из переломных моментов в истории русского народа. Но едва ли сам изначально точно и четко формулировал, *что именно* послужило содержательной основой замысла его будущего произведения.

Художники вообще редко «умствуют» на такие темы, их мозг, как считал Крамской, устроен иначе — с отличающей их от прочих людей способностью *художественного концепирования*, продуктом коего является совершенный, исполненный глубокого смысла авторский художественный образ, содержащий *новое знание* о мире и человеке.

Итак, понятие *содержание художественного образа* более объемное, нежели *предмет изображения*: оно *обогащено* новым смыслом в результате творческого процесса. Или, по-иному, *содержание авторского художественного образа* есть преобразованное и обогащенное новыми смыслами *первичное содержание замысла* (*предмет изображения*). Искусство так же, как наука, но своими средствами служит познанию человеком мира и особенно — себя самого.

Художественная форма и ее смыслопорождающая функция.

В советском искусствоведении, не случайно боявшемся «формализма», любой активизации формы, время от времени возникал вопрос о том, что важнее

в искусстве — форма или содержание. Как правило, предпочтение отдавалось содержанию, особенно содержанию социально окрашенному. Поскольку, согласно официальной доктрине, марксистско-ленинская теория предельно ясно раскрывала все тайны социально-исторического процесса, за искусством оставались функция иллюстрирования главных событий и пропаганды политики партии и правительства. А для этого смыслопорождающая форма, которая могла привести к неожиданным открытиям, была противопоказана. И на деле художественный образ выхолащивался.

В свободном творческом акте обогащение образа протекает как процесс развития *смыслопорождающей* формы. Осознанно, а чаще интуитивно художник в работе над произведением стремится к созданию такого образа, в котором ощутит полноту смысла. Именно форма в художественном произведении есть основное орудие познания мира. В этом самая важная, хотя и не единственная ее функция.

Звук, слово, цвет, линия — так же как светотень, пластика, объем — это *первоэлементы формы*, связанной с материалом. Напомним еще раз: форма — это способ организации материала, в процессе которого развивается смысл.

Закрепленная в материале, форма не исчезает и в «снятом» — идеальном состоянии — в *образе-воспоминании*, в *образе-представлении* читателя, слушателя, зрителя. Как до воплощения она в изначальном виде уже существовала в идеальном *образе-замысле* автора.

Не будем здесь подробно останавливаться на всех элементах формы — у каждого вида искусства свой язык, своя, обусловленная материалом, система формальных приемов, свой способ преобразования реальности. Для жанрового анализа актуален иной вопрос: связано ли понятие жанра с формой, существует ли «стиль жанра»? Для ответа на него необходимо

оговорить смысл понятия *стиль* — по крайней мере в пределах данного исследования.

Стиль.

Само слово *стиль* употребляется в нескольких значениях.

Теория стиля была разработана некогда Генрихом Вельфлином и Алоизом Риглем, определяющими это понятие как категорию художественно-историческую. О единстве стиля, да и вообще о его существовании в науке об искусстве чаще всего говорят в тех случаях, когда нужно определить некий гармоничный комплекс выразительных средств, используемых художником или группой художников той или иной художественной школы (например, мебель в стиле Людовика XIII) или того или иного творческого метода, реализующего единые художественные принципы (романтизма, символизма, реализма и пр.)[1].

В пределах жанрового анализа понятие стиль используется только как *категория формы*. В тех случаях, когда речь идет о единых принципах содержания и формы, структуры и функций, согласно которым работают те или иные творческие сообщества, мы будем использовать понятие *творческий метод* или более широкие, но аналогичные ему.

Можно ли говорить о *стиле жанра*, *жанровой системы*, *сверхсистемы* и т. д.? Забегая вперед, смею утверждать, что стиль как определенный комплекс выразительных средств ярче всего проявляется в жанровой хронотипологии на верхних уровнях обобщения, начиная с системы, выработанной тем или иным творческим методом. Классицизм и барокко, реализм и символизм несомненно отличаются своими стилистическими

---

[1] В наше время такое употребление понятия скомпрометировано чрезмерно расширительным его использованием, когда оно употребляется для определения порой почти несопоставимых по смыслу и объему понятий (таких как «византийский стиль» или «гобеленный» стиль). См. словари В. Г. Власова.

характеристиками, что и привело к распространению таких словосочетаний, как классицистический или барочный стиль при определении метода в целом.

Понятие *стиль жанра* пока не вошло в широкое употребление, хотя имеет полное право на существование. По характерной системе формальных признаков на определенных исторических этапах заметно отличаются друг от друга — во все эпохи — живописные парадный и камерный портреты, бытовая и историческая картина. Более того, отступления от сложившегося стиля в зрелой жанровой модификации может служить самоценным выразительным средством, знаком формирования нового жанра (малоформатные историко-бытовые картины В. Г. Шварца) или даже направления в искусстве (гиперреализм).

Функции художественного образа.

Каждое произведение искусства изначально «заряжено» на выполнение тех или иных функций.

В жизни человечества искусство выполняет целый спектр функций. Важнейшая (*доминантная*) — это функция искусства (наряду с наукой и практикой) как особого способа познания мира и самопознания человека. В то же время искусство — это мощная сила воздействия на индивидуальное и массовое сознание, что прекрасно осознавали, например, большевики и чем умело пользовались в первые годы советской власти. Достаточно вспомнить ленинский «план монументальной пропаганды», который начал действовать в разгар гражданской войны, когда, казалось, осажденной со всех сторон молодой советской республике должно было быть совсем не до искусства. Немаловажную роль сыграло искусство в годы Великой Отечественной.

На уровне личностном искусство остается мощным средством воспитания личности. При этом художественный образ обладает способностью уподобляющего воздействия на сферу неосознаваемого психического,

оно может гармонизировать или дисгармонизировать состояние человека.

Не кажется преувеличением утверждение, что, изменив «картинку» на телеэкранах страны, можно в корне изменить психологическое состояние общества.

Немалую роль играет функция мемориальная: искусство сохраняет живую память о прошлом человека и человечества.

Вообще перечислить все функции искусства трудно, да и едва ли в этом есть необходимость. Но нельзя не сказать о том, что именно функции искусства, представление о том, каково его предназначение, есть один из важнейших факторов динамики художественного образа мира, а значит и процесса жанрообразования. Конкретно-исторические исследования доказывают, что смена доминантной функции рождает новый творческий метод, а значит, и новый репертуар жанровых модификаций.

Так, по-разному понимали предназначение искусства, то есть стоящие перед художником задачи и их решение, мастера-иконописцы и художники-романтики, символисты и реалисты России XIX века. В программе любого художественного объединения на первом месте легко обнаружить формулу предназначения искусства.

Функции конкретного художественного образа — важнейшее, определяющее весь его строй качество, начиная с целеполагания, которое определяет замысел, вплоть до завершения.

Функциональная полноценность произведения обеспечивается необходимой полнотой набора элементов художественного образа и особенностями их структуры, содержанием и формой.

Процесс развития художественного образа определяется *предметно-функциональным детерминантом*: уже в замысле художника, вне зависимости от того, осознает он это или нет, заложено представление о содержании

(предмете изображения) и о том, каково предназначение будущего творения. И процесс преобразования предмета изображения направляется именно этой, смутно осознаваемой или вовсе неосознаваемой целью.

Поскольку в творческом процессе достаточно велика доля неосознаваемого психического, в последующей динамике развития образа, «оторвавшегося» от автора и зажившего собственной жизнью, функции порой резко меняются, потому что восприемник видит произведение не только сквозь призму личного опыта, но и сквозь пласты времени, отделяющего его от эпохи автора. Но подробнее об этом поговорим позже.

По своим функциям различаются не только отдельные произведения, например, героический портрет человека и шарж на него, но и жанры (парадный и камерный портреты, социально-бытовая и социально-историческая картины, плакат и ведута), и виды искусства (живопись и скульптура).

Художественный образ-восприятие как процесс сотворчества.

Третья фаза художественного образа также имеет процессуальный характер — это с*отворческий акт*.

Процесс сотворчества во многом подобен процессу творчества. Однако если работа автора заканчивается созданием некой объективной художественной ценности — произведения, содержащего *авторский образ*, то в индивидуальном сотворческом акте с произведения все начинается, *индивидуальный художественный образ-восприятие* неизбежно обусловлен *авторским*.

Художественный образ-восприятие выполняет свои функции: на уровне впечатления обогащает *сверхсознание* восприемника новым опытом; о*сознаваемый*, дарит ему новое знание о мире; воздействует на *подсознание* и притом по прямому каналу — через механизм уподобления. Даже может изменить физическое состояние человека, вызывая определенные реакции на

уровне *досознания*. Так что в процессе сотворческого восприятия задействованы *сверхсознание, сознание, подсознание* и *досознание* человека[1].

Отметим, что на уровне восприятия жанр может измениться функционально. Особенно это заметно в отношении, например, реалистической социально-бытовой картины. Те же знаменитые «Бурлаки на Волге» Репина для потомков давно стали историческим полотном. Однако по сути своей произведение остается в пределах того жанра, в котором оно создано художником, и сохраняет все свои особенности.

Художественный образ произведения и жанровая хронотипология.

Подведем итог: художественный образ произведения искусства может быть описан как *динамическая целостность*, (а) состоящая из необходимого и достаточного числа *образных элементов*, связанных определенной *структурой*, (б) обладающая надсуммарными качествами: *содержанием, формой* и *функциями* и (в) существующая во времени, т. е. зарождающаяся и развивающаяся в *творческом акте* и *сотворческом восприятии*.

Описав художественный образ произведения как динамическую систему, мы выделили своего рода *универсальный генетический код* искусства. Как все живые организмы объединены универсальным генетическим кодом, так все произведения искусства, созданные человечеством в течение тысячелетий, несут в своем составе определенную систему качеств, согласно которой кодируется и декодируется художественно-образная информация, осуществляется система связей внутри

[1] Тем, кого интересуют особенности восприятия произведения искусства и работа с ним в музее, аудитории и школьном классе, позволю себе рекомендовать обратиться к коллективному учебному пособию: *Яковлева Н. А., Чаговец Т. П., Ершова С. И.* Практикум по истории изобразительного искусства и архитектуры. 2-е изд. СПб., 2016.

художественного образа и извне его — со средой, в которой он развивается и функционирует.

Художественный образ произведения как единственная реалия искусства задает универсальные для всех уровней *жанровой хронотипологии* параметры, в которой жанр выступает в роли *хронотипа*, на основе которого она и строится.

Почему искусствоведы не любят теории искусства? Почему она кажется им никому не нужной заумью, построения которой «режут по живому» конкретный материал? Да потому что теория искусства живет как бы сама по себе, в то время как она должна создавать внутри любого исследования логическую опору, подобную арматуре внутри лепной формы. До XX века никому не приходила в голову идея выставить на суд публики голую металлическую арматуру как художественную самоценность. Так и теоретические построения, включая жанровый анализ, — они для «внутреннего употребления» исследователя как алгоритм, задающий направление поиска и организующий его. Если вы решите в виде схемы выдать его читающей об искусстве публике, едва ли она придет в восхищение. И будет права: полуфабрикаты мыслительного процесса малопривлекательны. Но ваша научная работа — курсовая или диссертационная, доклад или статья — обретут доказательную строгость. Тем более что принадлежность произведения тому или иному жанру играла и играет важную роль в глазах не только зрителей, но и художников. И роль жанра в творческом процессе отнюдь не столь мала, как это кажется.

Алгоритм жанрового анализа.

Системно-исторический жанровый анализ отдельного произведения искусства, жанра и явления любого уровня жанровой хронотипологии подчиняется следующему алгоритму:

- выявление элементного состава образов внутри художественного образа;

- определение типа связующей их структуры;
- декодирование смысла *формы* произведения и прочтение ее *содержания*, интерпретация смысла художественного образа, а именно:
  - анализ *динамики смыслопорождающей художественной формы* в творческом процессе — то есть изучение всех этапов развития замысла на основе сохранившихся подготовительных материалов — этюдов и эскизов, набросков, вариантов и т. д.;
  - определение содержательной основы художественного образа — от *предмета изображения* (важной составляющей целеполагания) до *обогащенного содержания авторского художественного образа*;
- исследование произведения в контексте — в логике творчества автора, сопоставление его с предшествующими и с последующими произведениями;
- выяснение того, под влиянием каких внешних обстоятельств — художественных и социокультурных — возник и развивался замысел художника;
- изучение исторической динамики художественного образа произведения в восприятии современников художника и потомков.

Жанровый анализ предполагает еще один комплекс операций, который может обогатить исследование, а в некоторых случаях помочь в деле атрибуции — это определение координат произведения, отдельного жанра, жанрового семейства или системы внутри жанрового процесса.

Для того чтобы определить, какое место произведение занимает в художественном процессе — его жанровые координаты — необходимо:
- определить жанр, в пределах которого возникло анализируемое произведение;
- выяснить, на каком этапе созревания жанра оно возникло, а именно — исследовать генезис жанра от его

корней в исторической ретроспективе. Если мы работаем с произведением, достаточно удаленным от нас во времени, то стоит посмотреть, какую роль сыграло анализируемое произведение в искусстве, что нового внес художник в развитие жанра, семейства жанров, жанровой системы;

- установить координаты этого жанра в пределах жанровой системы, созданной определенным творческим методом.

Поиски ответа на предложенные вопросы — это и есть системно-исторический жанровый анализ. Аналогично проходит определение координат жанра, жанрового семейства, системы и т. д.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ЖАНР — ХУДОЖНИК — ЗРИТЕЛЬ

По прошествии достаточно долгого времени и после длительных размышлений смею все же утверждать: это неправда, что художник вообще не думает о том, в каком жанре он создает произведение. Не говоря о творцах, работающих в пределах канонических систем, всегда есть художники, нуждающиеся в своего рода шаблоне, особенно в тех случаях, когда выполняют заказную работу: заказчик, как правило, формулирует свои пожелания, исходя из сложившихся образцов.

Но и свободный — пусть относительно — художник в своем творчестве опирается на опыт предшественников, который аккумулируется в отработанных жанровых формах. В «кладовой» профессиональной памяти хранятся эталонные представления о многих отточенных предшественниками типах художественного образа. Естественно, творец не садится и, подперев голову рукой, не начинает глубокомысленно рассуждать о том, каким бы предметом изображения ему озаботиться и каким способом обогатить его содержание. В процессе работы истинный художник свободно нарушает сложившиеся каноны жанра и может заложить основы новой жанровой модификации или даже жанровой системы. И все же чаще всего художник не может предсказать заранее результат творческого акта и даже жанр, в который будет встроено завершенное произведение.

Образное мышление — совершенно особый способ освоения мира и самопознания. Лучше всего об этом могут рассказать сами художники, но охотников этим

заниматься среди них очень мало. Редкий в этом отношении человек И. Н. Крамской, чьи самонаблюдения и откровения имеют для нас особую ценность, но, как считал он сам, отнюдь не шли на пользу его творчеству. Создатель теории художественного творчества как «пластического концепирования» свою способность анализировать считал губительным «всеразъедающим анализом». Но именно перу главы передвижников принадлежит, может быть, интереснейшее самонаблюдение. Оно дошло до нас в письме Крамского В. М. Гаршину с рассказом о том, как родился и созревал образ картины «Христос в пустыне» (1872, ГТГ): «Под влиянием ряда впечатлений у меня осело очень тяжелое впечатление от жизни. Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию Божию, когда на него находит раздумье — пойти ли направо или налево, отдать ли за Господа Бога рубль или не уступать ни шагу злу». Эти впечатления, по убеждению Крамского, порождают страшную потребность рассказать другим о своих размышлениях, а в ответ на эту потребность является образ — так, как это может и должно случиться с художником и только художником: «И вот я, однажды, когда особенно был этим занят, гуляя, работая, лежа и пр. и пр., вдруг увидел фигуру, сидящую в глубоком раздумье»[1]. Далее Крамской рассказывает о том, как все более ясно его внутреннему взору являлся увиденный образ, как определялась пластика фигуры, черты лица, и повторяет настойчиво: «Он точно постарел на 10 лет, но я все же догадывался, что это такого рода характер, который, имея силу все сокрушить, одаренный талантами покорить себе весь мир, решается не сделать того, куда влекут его животные наклонности. И я был уверен, *потому что я его видел* (выделено мною. — *Н. Я.*), что бы он ни решил, он не может упасть»[2].

[1] И. Н. Крамской. Письма. Статьи. Т. 2. С. 446–447.
[2] Там же.

Нетрудно заметить, что письмо в какой-то мере противоречиво; *видение* не требует анализа. Но само *видение* явилось как ответ на *раздумья*.

Для самого Крамского «Христос в пустыне» — это *образ-видение* сродни тем, что являлись иконописцам после долгого очищения и молитвы. Только очищение это происходило мучительно, а молитвы были обращены прежде всего к своей совести — больной совести русского человека второй половины XIX века — православного, воспитанного в вере, но живущего в эпоху рационалистическую и антиклерикальную.

Вокруг картины разгорелись ожесточенные споры. Газеты яростно обвиняли художника в кощунственном принижении образа Бога-человека. Но самая жаркая полемика, сколь ни странным это может показаться, развернулась по поводу жанровой принадлежности полотна: это «так называемая религиозная живопись», «религиозная в реальном направлении» или вовсе «не религиозная»[1].

Казалось бы, чисто формальный вопрос для зрителей оказывается чрезвычайно важен. Ведь сложившееся представление о жанре содержит в себе устоявшуюся систему мер — параметры, опираясь на которые, легче вынести оценочное суждение. Обнаруженное несоответствие нового произведения старым жанровым меркам будоражит зрителя, сбивает его с толку, раздражает и лишает уверенности в собственном мнении. А значит — обостряет восприятие.

Сегодня, когда картина Крамского давно принадлежит истории русского искусства и мы знаем, что она вошла в контекст реалистического евангельского жанра, она все еще будоражит умы исследователей и вызывает их на оценки прямо противоположные. Что же говорить о тех, кто первыми увидели на второй передвижной

[1] Вторая передвижная выставка // Петербургский листок. 1873. 10 января. № 7.

художественной выставке еще пахнущее свежей краской полотно?

Зрители узнавали в Христе на картине Крамского знакомые черты интеллигента-разночинца с худым нервным лицом. Резко обозначены скулы. Глубоко посаженные под прекрасно вылепленным лбом глаза смотрят словно бы внутрь себя — зрачки слегка сведены. Заметно и сходство с автором — достаточно взглянуть на автопортреты Крамского, чтобы в этом убедиться. Но еще ярче сходство с типичным образом интеллигента-разночинца, складывающимся в эти годы в творчестве Крамского и его единомышленников, особенно Репина и Ярошенко. Между тем художник не игнорирует традиционной иконографии Спасителя — Христос узнаваем, предшествующие натурные зарисовки трансформированы в соответствии с устоявшимся иконографическим типом.

В одинокой фигуре на фоне каменистой пустыни — усталость, горестная задумчивость, печаль, глубокая сосредоточенность.

Пейзажный фон вторит состоянию героя, усиливая мотив одиночества. Это начало пути на Голгофу по острым камням людской пустыни. И менее всего — конкретное место действия, хотя основой послужил пейзаж северного Крыма. Скорее трактовка пейзажа приходит из «Медного змия» Бруни, напоминая картину предшественника Крамского своей почти открытой метафоричностью.

Холодные тона раннего рассвета, когда на исходе ночи сквозь предутреннюю мглу начинают проступать оживающие краски земного мира, — это начало проповеднической жизни плотника из Галилеи и начало новой жизни человечества, его рубеж на пути к духовному возрождению. Художник-передвижник создает не столько образ Христа, сколько метафору выбора пути, того выбора, перед которым стояли в эти годы тысячи и тысячи молодых людей, решающих свою судьбу и выбирающих крестный путь борцов за справедливость в этом мире.

Думал ли Крамской о том, в каком жанре он работает? Едва ли. Для него важно было создать на полотне тот образ, который был бы аналогичен увиденному внутренним взором.

Те художественные средства, которые он использовал, были взяты из арсенала нескольких исторических жанров живописи. Крамской пытается использовать традиции Александра Иванова, его «методу сличения и сравнения» и, по свидетельству Репина, штудирует «все мало-мальски подходящие лица»[1].

Этюдов не так много, но и крестьянин Строганов, и молодой охотник, и интеллигент-разночинец (рисунок головы) — все эти очень разные люди отдали образу лучшее, что в них увидел художник и что роднило их с единственным — и доселе — идеалом высочайшей духовно-нравственной силы. Крамской создал образ, в котором воплотилось множество человеческих «я», вложил в него и свою душу. Но ответить Гаршину, а значит, и всем зрителям на вопрос — Христос ли это, не может. Не знает.

Безусловно, художник — истинный художник, обладающий даром того, что Крамской называл «пластическим концепированием», — не втискивает свой замысел в готовые формы устоявшегося жанра. Мучительно размышляя о судьбах человека и человечества, он отодвигает в сторону шаблоны, в том числе жанровые. Но их разрушение становится мощным средством обострения восприятия его произведения, привлекает внимание, будоражит, возбуждает общественное мнение.

Но бывает и так, что жанр мстит нарушителю, пренебрегающему его законами. Так случилось с Крамским, когда он задумал грандиозное историческое полотно «Радуйся, царю Иудейский! (Хохот)». «Христос в пустыне» написан портретистом — не с натуры, а с *видения* — того образа, который родился и развился в его

---

[1] *Репин И. Е.* Далекое — близкое. 5-е изд. М.: АХ СССР, 1960. С. 176.

представлении. Для того, чтобы справиться с грандиозным замыслом картины суда над Иисусом, следовало использовать иной метод, тот, который был разработан Александром Ивановым, не случайно назвавшим свою знаменитую картину «школой». И действительно ставшей школой для поколений исторических живописцев в России.

В отличие от Крамского Александр Иванов с юности — изначально — ориентирован на *библейскую историческую картину*. В академической табели о рангах это — высший, «большой исторический род» живописи. Прошедший прекрасную школу Академии художеств, овладев тайнами композиции, Александр Иванов мечтает вступить в творческое соревнование с самим Карлом Брюлловым — признанным («Карл Великий»!) «лучшей славой» русской кисти.

Дело за сюжетом — и он ищет свежий, никем до него не использованный. А для отчета присылает в академию «Явление Христа Марии Магдалине после воскресения» (1834–1835, ГРМ) — переведенную в станковую живопись реплику фрески «Не прикасайся ко мне» в храме Сан Франческо в Ассизи (Италия). Не сразу, но картина на родине получает признание.

Основная же работа идет над сюжетом, до той поры не воплощенным в живописи: Мессия — Иисус Христос принимает крещение водой в Иордане от Иоанна Крестителя.

В те дни, когда Иванов ищет сюжет для своей главной картины, его интересует не мнение Академии. Мудрые советы отца о том, какой сюжет при этом «удобнее», остаются не услышанными. Некоей прапамятью нащупав древнейшую суть русского средневекового искусства, он неутомимо прокладывает путь к самой сердцевине Евангелия — Благой Вести: Явлению Бога-Слова, Сына Человеческого. К этому сюжету ведет вся внутренняя логика предшествующих поисков. В сюжете «Явления» человечество предстает

в момент, когда оно прошло испытание веры Словом Пророка-Предтечи, и каждый человек встречает Спасителя на собственной ступени духовного совершенства. Молодой художник безошибочно выбирает тот миг в истории, когда свершается выбор пути — и человечеством в целом, и каждым из людей, обретающих свободу воли.

Брюллова интересовал конец античной — дохристианской цивилизации, ее трагическую гибель он, как в капле воды, увидел в последнем дне Помпеи.

Бруни обращается к тем тяготам и бедствиям, что ждали человека и богоизбранный народ на пути из рабства в страну обетованную.

Иванов увидел внутренним взором начало новой эры — времени выбора пути человеком, которому дана свобода воли.

Если его предшественники создали картины-притчи, то Иванов стремится к созданию такого образа, который обладал бы силой воздействия на душу человека, мог бы помочь каждому из зрителей совершить хоть шаг — на одну ступень подняться выше в своем нравственном совершенстве. Это была цель забытая, утраченная трезвым и прагматичным XIX веком не только в Европе, но и в России. Художнику придется прорваться через глубокие слои европейской, а затем и мировой культуры, но опыт классической русской иконы, в высшей степени обладавшей способностью умилить душу человека, ему, опережающему художественный процесс, так и не будет открыт.

А он догадывается о «заражающей», «уподобляющей», вызывающей сопереживание силе визуального впечатления. Записывает в альбоме мимолетное наблюдение — другой бы и не заметил: «Поправл[яет[серьгу, а другая за ее спиной гримасни[чает] (как бы — зачеркнуто) сочувствуя боль»[1].

[1] ГТГ. ОГ. Ф.А. А. Иванова Альбом 7. Инв. № 13825, л. 7/об.).

Замыслив образ символический — в самом высоком и чистом смысле этого слова, он долгие годы потратит на то, чтобы решить задачу средствами вызревающего в лоне русской национальной школы реализма и нарождающейся в Европе пленэрной живописи. Он ставит перед собой невероятно трудную задачу: воплотить Божественную Сущность, открывающуюся лишь оку духовному, в формах зримого глазом физическим явления, не утратив ни грана его убедительной и пленительной красоты. Немалую роль сыграло еще одно соображение: он стремится к созданию универсального — снова как икона — общедоступного образа. Аллегория с ее жестко закрепленным, конвенциональным языком, понятным лишь посвященным, для Иванова неприемлема[1].

В духе времени и созвучии нарастающему в России тяготению к «правде искусства» он, ученик Угрюмова, однокашник Брюллова, убежден, что сила художественного образа — в его абсолютной достоверности, и начинает с попытки создать убедительный, реалистичный исторический образ, еще не подозревая о том, что дорога уведет его в иную сторону, что правдоподобие — не единственный и даже не главный способ уверить человека в истине.

От патетики первых набросков Иванов скоро переходит к попыткам достоверного воплощения сцены Явления. Для движения в этом направлении ему необходимо побывать в Палестине. Но этой мечте сбыться не удалось. Ясно осознанная и радостно провозглашенная «всемирность» найденного сюжета отцу — мудрому профессору Академии, превыше всего пекущемуся

[1] Еще в 1839 году, отговаривая отца от аллегорического решения картины, он аргументировал свое мнение тем, что «предмет аллегорический» «непонятен публике нашей». И напоминал своего «Иосифа». В 1840 году в том же духе высказался об одной из картин Овербека, аллегория которой «никому не понятна, что фонтан с двумя чашами, составляющий основную мысль картины, никак разгадан быть не может <...> без письменных объяснений». — Александр Андреевич Иванов. Издал Михаил Боткин. С.115, 129.

не о спасении человечества, а о благополучии сына, представляется «надменностью» молодого художника. Петербургским же покровителям — «пустой мечтой» и блажью. Так что ни разрешения, ни денег на поездку Иванов не получает и горько оплакивает свою судьбу, завидуя «счастливейшему», кому удастся посетить места, где вершилась христианская мистерия.

Среди карандашных эскизов обращает на себя внимание один, датируемый 1833 годом (ГТГ), в котором пространственная идея «иконы в картине», позднее выявленная М. М. Алленовым в окончательном варианте, уже просматривается.

Но особое место среди «попутных» открытий Иванова занимает эскиз маслом, датируемый 1834 годом и принадлежащий ГРМ. Это практически зрелая *историко-бытовая картина*, до появления которой в русской живописи еще пройдет несколько десятилетий. Сцена поражает свой обыденностью — на берегу расположились люди, одевающиеся после омовения в водах Иордана. И хотя в основу группировки фигур положен академический принцип (в усложненном варианте сочетания нескольких пирамидальных групп), это не придает происходящему какой бы то ни было торжественности.

Впечатление камерности происходящего создается прежде всего пространственным решением: оно замкнуто и уподоблено традиционной «сценической выгородке» с кулисами и задником. Ничего величественного — пророческого нет в маленькой, одетой в козьи шкуры фигуре Предтечи. Время в эскизе конкретно обозначено, оно кратко, преходяще: это миг, отмеченный для каждого из персонажей тем или иным действием. Суетны крестившиеся в Иордане — словно толпа отдыхающих на берегу реки. Ничем не выделяется среди них, кроме положения в отдалении, Христос, словно бы выходящий из-за высоких кустов. Все вместе производит впечатление сцены купания, отнюдь не имеющего «всемирного» значения.

Будь картина осуществлена в таком виде, она тоже была бы открытием: Иванову удалось показать слепоту рода людского, не умеющего видеть великое в облике малого, оценить всемирную значимость событий, нередко свершающихся у всех на глазах, но оцененных много времени спустя. Об этом мудрая пословица «Нет пророка в отечестве его». Но и сам Иванов, и его советчики и рецензенты прекрасно понимали, что эта композиция никак не соответствует грандиозности замысла произведения «эпохиального» значения.

В поисках сочетания символического общечеловеческого смысла и предельной убедительности изображения художник в последующие годы ведет поиск в двух направлениях. Первый — ретроспективный: он углубляется в историю мирового искусства в поисках образов, которые будили «теплую веру», то есть способны были, с одной стороны, выразить высокую идею, а с другой — возбудить не только мысль человека, но и вызвать духовный резонанс в процессе восприятия-общения. Второй — «перспективный» поиск возможности как можно более живо и убедительно передать кистью плоть живого мира, во внешнем облике человека — его внутренний мир. На этом пути он совершает целый ряд открытий в области пленэрной живописи и способов внешнего выражения духовного состояния человека.

Создать «пластическую концепцию» — воплощение высокой идеи и добиться того, чтобы облекающая душу плоть обрела выразительность, ему удается. Создать образ, способный потрясти душу неискушенного зрителя и стать импульсом к его перерождению — нет. Картина изначально, даже вызывая восхищение, не рождала сопереживания происходящему, того душевного потрясения, о каком мечтал Иванов и какое дано иконе.

Едва ли есть смысл в маленьком пособии пересказывать общеизвестные факты, характеризующие творческий процесс великого художника, писать о его «методе

сличения и сравнения», перечислять гениальные открытия, выводящие русскую живопись на новый путь. Обо всем этом много раз написано.

Образы человеческие, которые создает Иванов в своей картине, невозможно назвать символическими, хотя каждый из них персонифицирует ступень духовно-нравственного совершенства. Они полнокровны — в них многосложность жизни, а не полисемантика символа. И в то же время в картине каждый из них, занимая отведенное ему место и особыми нитями связанный с иными, становится носителем глубокого смысла. А все вместе, по мысли художника, должны представить все человечество на его пути к Богу.

Именно проблема олицетворения этой идеи была главной, которую стремился решить Иванов. И воплощена она должна была быть прежде всего в гениальной композиции картины, сопоставимой по красоте и глубине с композицией «Троицы» Андрея Рублева.

На первый взгляд композиция «Явления Христа народу» достаточно традиционна: группа расположена на втором плане и ограничена слева деревьями и кустарниками, а справа — спускающейся к реке толпой, сопровождаемой римскими воинами.

Однако, охватывая взглядом картину в целом, нетрудно заметить, что фигуры людей расставлены так, что они являют собой группу сложной конфигурации, напоминающей перевернутое латинское **S**, внутри которой разворачивается встречное движение: от Христа к людям и от мальчика, вылезающего из воды, — ко Христу. Центральная группа спирали выделена зеркально закомпонованными фигурами рыжеволосых юношей — обнаженного справа и Иоанна Богослова — слева. В созданной ими своеобразной пространственной нише сосредоточено главное: здесь возвышается над толпой фигура Иоанна Крестителя, вздымающего крест и указующего на Христа; непосредственно под фигурой Спасителя — юноша поднимает расслабленного.

В нижней части — господин с изнеженным телом и пышными седыми кудрями, сквозь которые просвечивает розовая кожа головы, и раб в позе античного «Точильщика». При этом фигуры расслабленного и раба расположены прямо под изображением Спасителя. Прямо под руками Иоанна Предтечи — человек в красной шапочке, обращающий свой взор к зрителю и жестом призывающий его ко вниманию, а также странник с посохом, обративший лицо ко Христу. В этом персонаже исследователи видят автопортрет художника.

Мотив встречного движения многократно повторяется и в центре, и на флангах композиции. Обращение ко Христу даже в группе за спиной Крестителя развивается не равномерно, а в сложном ритме разнонаправленных импульсов. Тот же принцип соблюдается в толпе спускающихся к воде, хотя ядро ее составляют два суровых старца, отвернувшиеся от Христа. И все же на первом плане преобладает движение, вторящее протянутым к Спасителю рукам Предтечи.

Прямое восхождение ко Христу можно видеть лишь в глубине слева, где среди деревьев изображена группа кающихся, которая, вздымая руки, направляется прямо к Иисусу[1].

Пространство картины не просто обозначает место действия: в нем сопряжены Земля и Космос, на грани которых, по тонкому наблюдению М. М. Алленова,

---

[1] Это своеобразная «втора» группе Иоанна Крестителя и его учеников, расположенная над ней — **выше** ее: памятуя об изначально символической ориентации художника, можно предположить, что эта группа являет собой персонификацию притчи о заблудшей овце, о которой хозяин «радуется более, нежели о девяноста девяти незаблудившихся», — притчи, поясняющей слова о том, что одному раскаявшемуся на небесах радуются более, нежели ста праведникам (Евангелие от Матфея, гл. 18, ст. 12–13). Однако впечатление усиливается благодаря легко читаемой дуге, словно очерчивающей край круглящейся планеты. Эта линия смягчена, она лишь должна породить в душе зрителя неясную ассоциацию. На ней, прямо ведущей ко Христу, и оказываются расположены кающиеся в глубине лесной чащи. Не каждый зритель осознает присутствие этой группы, а между тем в ней воплощена идея, изначально бывшая для Иванова одной из центральных — это доказывают ранние эскизы.

находится Христос, уже коснувшийся стопами земной тверди, но еще не стоящий на ней, это не только сопряжение времен и вечности: это и соприкосновение земного — дольнего и небесного — Горнего миров, на грани которых является Христос, равно им принадлежащий. Как отмечает М. М. Алленов, положение стоп Христа, которое Зарянко объявил ошибкой в рисунке, на самом деле знаменует прикосновение к тверди земной спускающегося на нее Спасителя. На самом деле Иванов использовал прием иконописный, однако смягчил его настолько, что заметным «нарушение» стало лишь особо искушенному взгляду художника, принципиально отстаивавшего принципы натурализма.

Чрезвычайно выразительна центральная группа. И зрители, и исследователи обычно обращают особое внимание на действительно великолепную группу богача и раба, расположенную в основании пирамиды, и не замечают другую пару, символически едва ли не более напряженную: прямо под Христом помещены юноша, поднимающий расслабленного, одетый в пурпурный хитон и синий гематий — канонические одежды Христа. Эта группа — своеобразная метафора миссии Спасителя, являющегося грешному человечеству, чтобы возродить его к жизни. Ясно читаемая метафора заключает в себе мысль о личном уподоблении каждого человека Спасителю, о служении людям как христианском долге личности.

Выше был упомянут паломник с посохом, в котором видят черты сходства с самим Александром Ивановым. Этот включенный в картину «автопортрет», возможно, представляет своего рода антитезу автопортрету Брюллова в «Последнем дне Помпеи»: если для Брюллова художник приходит в мир, дабы запечатлеть величие и красоту стихии («Есть упоение в бою и страшной бездны на краю...»), то Иванов видит миссию художника в том, чтобы свидетельствовать о Спасителе и о пути, ведущем к спасению человечества.

Весьма знаменательно то, что сам Христос направляется не к «праведным» — группе Иоанна Крестителя, выражающей готовность следовать ему, а к группе фарисеев, замыкаемой фигурами римских всадников: как врач, который нужен не здоровым, а больному. Согласно одной из мудростей Востока, Спаситель готов войти в поток, дабы изменить его движение.

Живопись картины поразила современников. Но совсем не так, как хотел того художник. Впрочем, верно оценивая уровень своих открытий и в то же время понимая, что главной цели — создать картину-икону, заключить *Сущность* в оболочку *явления*, притом не поступившись убедительностью изображения зримого тварного мира, он не добился, Иванов предчувствует, что такого триумфа, какой встретил на Родине Брюллова, ему не иметь.

Русская критика сначала осторожно, а затем — все более ожесточенно бранит картину, и прежде всего — за ее «язык», непривычный, а потому пугающий. Травля останавливается только со смертью художника, но полемика вокруг картины продолжается годы и десятилетия.

Притом довольно быстро критика нащупывает двойственность образа: так и не приведенные в согласие «божественно-идеальная мысль» с «чисто историческим исполнением этой мысли»[1].

О том же пишет Н. Х. (Н. Д. Хвощинская). Утверждая, что «священная картина написана как жанр («бытовая». — *Н. Я.*), автор статьи пишет: «Это новость поражающая, к ней не приготовлены ни вкус, ни глаза, и чтоб понять, какой важный шаг для искусства эта новость, нужно оставить в стороне многие наши убеждения.<...> Картина Иванова указывает возможность и необходимость изображения простой действительности не украшенной и не выбранной. Она доказывает,

[1] В. К. Два слова о картине г. Иванова // Литературный отдел Московских ведомостей. 1858. № 79. С. 320.

что важность идеи не теряет от простоты и бедности обстановки, а напротив, идея становится нам доступнее, понятнее, потому что выражена истиннее. Новейшее искусство усвоило себе знание и науку; этого еще мало, — пусть оно отбросит идеализацию, и тогда в его произведениях прошедшее предстанет как живое... Труд Иванова начинает новую эпоху, и, как всякое новое, для современников пораженных и недоумевающих, — он загадочен и непонятен»[1].

А. Хомяков убежден в том, что Иванову удалось сочетать «духовность» византийской системы (с ее «неумением в исполнении замысла» — пишет Хомяков) с «телесностью» системы возрожденческой (в которой, по его убеждению, «тело взяло перевес над духом»)[2]. «Это еще не иконопись в ее высшем значении (ибо иконопись не допускает многосложности); но это совершенство живописи эпической, т.е. стенной церковной. В ней предчувствие иконописи, и далее этого никто не доходил»[3].

Вступивший в диалог Н. Г. Чернышевский называет Иванова «великим художником» и «человеком, заслуживающим не только славы по своим талантам, но и уважения и сочувствия всех благородных людей образом мыслей, истинно достойных нашего времени»[4]. И не только потому, что судит об Иванове по личным впечатлениям — они встречались дважды и вели долгие разговоры, но прежде всего потому, что видит в нем основоположника нового искусства, которое должно стать истолкователем «идей новой цивилизации», ибо в этом случае оно «возвратит себе значение в общественной жизни, которого не имеет теперь, потому что не удовлетворяет потребностям людей»[5] .

[1] Несколько слов о картине Иванова // Иллюстрация. 1858. № 26. С. 10–11, 19.

[2] *Хомяков А.* Картина Иванова. Письмо к редактору // Русская беседа. 1858. Т. III. Кн. 11. С. 12.

[3] Там же, с. 21.

[4] *Чернышевский Н. Г.* Заметка по поводу предыдущей статьи // Современник. 1858. Ноябрь. С. 177.

[5] Там же.

Так что в борьбу за наследие Иванова вступают и церковь, и революционеры-демократы. Но истинными его наследниками становятся русские художники будущих поколений. Им дано будет осознать то, что пока смутно чувствует И. Н. Крамской, для кого появление Иванова обозначает «рубеж и связь с будущими историческими художниками»[1].

Конечно, дискуссия по поводу картины Александра Иванова имела отнюдь не абстрактный теоретический характер. Однако проблема жанра сыграла роль катализатора: речь шла о противоборстве нескольких жанровых систем, каждая из которых была носителем особого образа мира. Церковная живопись, несмотря на видимые успехи (к середине XIX века столичные храмы уже сияли нарядным живописным убранством по типу европейских), утратила тот огромный духовный потенциал, который имело иконописание. И наиболее чуткие православные мыслители не могли не задумываться о возрождении иконы как благодатного образа.

Академическая система жанров после великолепного взлета лучших своих питомцев, обозначивших конец «ученического» периода образцами блистательного владения европейским наследием, уже попала под огонь критики со стороны словно бы вдруг явившегося общественного мнения, о котором еще недавно и помыслить было невозможно[2].

---

[1] *Крамской И. Н.* Письма, статьи. Т. 2. С. 271.

[2] В 1847 году властитель дум всей мыслящей России В. Г. Белинский, скептически оценивая состояние русской живописи, почти с раздражением пишет: «Отнимать у искусства право служить общественным интересам — значит не возвышать, а унижать его, потому что это значит лишать его самой живой силы, то есть мысли, делать его предметом какого-то сибаритского наслаждения, игрушкою праздных ленивцев. Это значит даже убивать его, чему доказательством может служить жалкое положение живописи нашего времени. Как будто не замечая кипящей вокруг него жизни, с закрытыми глазами на все живое, современное, действительное, это искусство ищет вдохновения в отжившем прошлом, берет оттуда готовые идеалы, к которым люди давно уже охолодели, которые никого уже не интересуют, не греют, ни в ком не пробуждают живого сочувствия». *Белинский В. Г.* Собр. соч.: в 3 т. Т. 3. М.: ГИХЛ, 2947, с. 797.

Жанровая система русской реалистической живописи, одним из основателей которой и был Александр Иванов, пребывала в латентном состоянии, скрытая не только от непросвещенных, но и от весьма зорких и профессиональных глаз.

Так что разгоревшиеся вокруг наследия страсти не могли кончиться ничем, кроме молчаливого признания факта явления великого произведения русской кисти. Тем более что на самом деле ни в русской, ни в европейской живописи ничего похожего до той поры не было. Творение Александра Иванова не вмещается в параметры ни одного жанра, оно масштабнее по своим задачам, нежели любая реалистическая евангельская картина из великолепного ряда произведений кисти Н. Н. Ге, В. М. Васнецова, В. Д. Поленова, М. В. Нестерова.

...С чего начинается профессиональная работа критика с произведением искусства? Да с того же, с чего знакомство с ним «рядового зрителя» — с внимательного и сосредоточенного восприятия, с непосредственного впечатления. Оно формируется на основе предшествующего опыта и окрашивается этим опытом. И все же есть некие объективные критерии, на которых базируются первые суждения. Сколь ни странным это может показаться, именно в момент первой встречи зрителя с произведением важную роль начинает играть идентификация жанра — представления о том, каким параметрам оно соответствует или не соответствует.

Как правило, зрители достаточно рано замечают признаки формирования нового жанра. Но бывает и так, что эталонное по своим жанровым качествам произведение является публике подобно Афине из головы Зевса. И вызывает тем более ожесточенные споры по поводу жанровой идентификации.

Яркий пример того, что происходит при несоответствии видимого ожидаемому, — признанная эталоном

реалистического исторического портрета картина В. М. Васнецова «Царь Иван Васильевич Грозный» (1897, ГТГ).

Передвижная выставка 1897 года была двадцать пятой — юбилейной. Хотя Товарищество передвижных художественных выставок — свободное объединение художников — переживало внутренний кризис, и его члены, и общество рассматривали это событие как знаменательное, дающее возможность увидеть и оценить все то, что успели сделать передвижники за четверть века своего существования.

«Двиньте-ка на нее ваших богатырей, ведь они у вас, сколько я помню, почти окончены, или другое что — нужны вы, ваше участие, чтобы видели все, что связь между Товариществом и вами не порвана, а перерыв был только временный», — писал Васнецову Шишкин[1].

Но на выставке появились не «Богатыри». Зрители в недоумении останавливались перед большим вертикальным холстом, с которого сумрачно искоса смотрел на них недобрым глазом Грозный царь — властитель, на миг приостановившийся на ступенях витой каменной лестницы. Фигура Грозного, подчеркнуто монументальная благодаря низкому горизонту, изображена в сложном, затрудненном, несколько неловком повороте. Создается впечатление тяжкого усилия, с каким дается царю и этот — искоса — взгляд, и попытка отвернуться от преградившей его путь картины Страшного Суда на стене. Под окном — славянская вязь, складывающаяся в слова покаянной молитвы:

МНОЖЕСТВА СОДЕЯННЫХ МНОЮ ПОМЫШ
ОКАЯННЫЙ ТРЕПЕЩУ СТРАШНАГО ДНЕ СУДНАГО [ИС][2]

[1] ГТГ, ОРФ. 96, ед. хр. 293.

[2] Впервые расшифровка текста опубликована: Н. А. Яковлева. Картина В. М. Васнецова «Царь Иван Васильевич Грозный» // Проблемы развития русского искусства. Вып. III. Тематический сборник научных трудов. Л.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е Репина, 1972. С. 68.

Правая рука в шитой рукавице сжимает лестовку — символ покаяния, левая твердо опирается на знаменитый посох, узорчатый, с вороненым наконечником, — напоминание о сыноубийстве. На круглой шапочке — Деисус, осеняющий темное, иссушенное страданием лицо.

Сдвиг фигуры вправо акцентирует внимание на двух светлых пятнах, почти равнозначных по величине, конфигурации и тону, но разнонаправленных: устремленный вверх, к небесам, стрельчатый прорыв — проем окна, в котором видна заснеженная улочка города, и белый козырь воротника (треугольник острым концом вниз), оттеняющий лицо Грозного. Вокруг этих двух пятен центрируется разделенное на две неравные части пространство картины — светлое внешнее, открытое в большой мир, и темное внутреннее — сжимающее стенами и нависающей аркой фигуру царя. Веерообразно развернутые ступени винтовой лестницы открывают для него один путь — вниз. Но сейчас он стоит на вершине, недоступный людскому взору, один на один с Богом, Ему подсудный и ожидающий Суда. Не просто приостановился Грозный на лесенке в кремлевской стене — стоит величаво, как на ступенях трона. Или это ступени в ад? Словно по крови идет царь. Первая ассоциация, крепко сидящая в генетической памяти русского православного человека, — мотив «лествицы совершенства» — лестницы, ведущей на небеса, с которой черти тащат грешную душу в ад, скорее всего вполне осознанно использована художником в картине.

Цвет вокруг фигуры Грозного сгущается в зловещую густую лиловато-красную массу, по цвету напоминающую фон в картине Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». Зловещие тени вокруг головы царя словно отзываются красноватыми рефлексами на золотой парче шубы. Кроваво-красный ковер попирают красные сафьяновые сапоги. И лишь в левом нижнем углу краски становятся празднично-светлыми

и легкими: яркая синева, мягкая зелень и цветистые травы обрамляют оконный проем. За ним, осененным ангельскими крылами, преобладают белые, розовые, голубые цвета: чисты небеса, под которыми идет мирная жизнь, чуждая мукам царя; пушистыми снеговыми шапками укрыты высокие кровли домов и шатер колоколенки; на заснеженной улице видна удаляющаяся фигура прохожего в праздничном красном кафтане. Этой жизни и дела нет до стоящего на вершине власти вершителя судеб страны. Всегда придававший огромное значение пейзажу, Васнецов совсем не случайно включил его в картину. Сияние русской зимы подчеркивает душную замкнутость той пространственной ниши, в которой пребывает самодержец.

Художник использует красноречивые детали, углубляющие смысл образа и в то же время исторически достоверные и убедительные. Это узорочье — русский национальный орнамент в окаймлении окна и восточный — на парче шубы. Фигуры ангелов — один осеняет крылами пейзаж за окном, второй, звуком трубы призывающий мертвецов на Страшный Суд, обращен прямо к Грозному и как бы преграждает ему дорогу.

При всей сложности разработки, и в живописном, и в композиционном отношении картина Васнецова отличается гармонической цельностью. Все ее элементы объединены узорочьем, обретающим некий дополнительный смысл. Но главное в ней — глубокий и неоднозначный, сложный и противоречивый образ Грозного.

Для сегодняшнего историка искусства (исключая, возможно, «ниспровергателей» авторитетов) полотно Виктора Васнецова — неоспоримая классика, одна из вершин русского реализма XIX века. Однако современники художника оценили его новое произведение при первом его появлении на выставке далеко не так однозначно. И прежде всего зрителей опять-таки взволновала жанровая новизна картины. Привычные критерии оценки нового произведения не срабатывали.

«Это нечто переходное от исторической живописи к бытовой», — писал один критик[1].

«Васнецов дал “Ивана Грозного”, который однако не вполне оправдал ожидания тем, что оказался портретом, а не картиной», — вторил другой[2]. То есть, не историческая картина, не «бытовая», скорее — портрет. Но почему — «не оправдал ожиданий»? Портрет давно отпраздновал победу и находился в высшей точке своего развития, Товарищество тоже пережило свои лучшие годы. Реализм был на подъеме, уже созданы были лучшие исторические полотна Репина, Сурикова, Васнецова. У зрителей и у критиков было ясное представление об исторической и бытовой картине, о том, что их отличает друг от друга наличие или отсутствие временной дистанции — при всей относительности этого критерия. Что же так смутило зрителей?

Васнецов не использовал важнейшее для картины, особенно исторической, средство — событие, ситуацию, в которой проявляется исторический характер. Зато привлек попутные образы, прекрасно себя чувствующие во множестве парадных портретов всех времен: *интерьер* — внутренний ход в кремлевской стене, стенопись внутри картины, *пейзаж* за окном, *натюрморт* — одеяние царя и комплект «говорящих» предметов (лестовка, посох, ковер под ногами царя), стаффаж (беззаботно идущий по своим делам прохожий под стеной) — и подчинил их главной цели: создать убедительный образ.

Но и как портрет образ Грозного устраивал далеко не всех, хотя достоверных критериев «сходства» или «несходства» образа с моделью ни у одного критика не было: убедительные прижизненные портреты первого русского царя никому из них известны не были. О внешности Иоанна Васильевича судили по реконструкциям

[1] А. В мире красок // Русское слово. 1897. 10 мая. № 124.
[2] *Дедлов В.* Двадцать пятая передвижная выставка // Русь. 1897. 14 марта. № 555.

Шварца, Репина, Антокольского, которые к тому времени сложились в условный иконографический тип. Судили строго.

«Картина представляет не человека, а только жесткую и вытянутую, как деревянная палка, куклу»[1].

«Лицо — какая-то маска, долженствующая изобразить порочную страсть»[2].

«В самом же Грозном есть что-то неприятное, скажу прямо — карикатурное»[3].

«Нарисовать безобразного старика с воспаленными, скошенными на сторону глазами и довольно окладистою бородою — отнюдь не значит восстановить образ Грозного... к исторической живописи это не будет иметь никакого отношения, кроме костюмного»[4].

«Притом же эта ужасная нижняя челюсть... Ведь в картине г. Репина Иван Грозный, да еще и какой ужасный... а все-таки там не было ничего карикатурно-страшного»[5].

Итог всей растерянной брани подводил как всегда категоричный В. В. Стасов: «Творчества, изображающего душу, чувство, характер, натуру, тут не было — ни малейшего»[6].

А ведь самое знаменитое из предшествующих произведений — картина И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885, ГТГ) — вовсе не претендовало на портретное сходство главного героя. Искаженное ужасом от содеянного полубезумное лицо царя было «условно похожим» на те изображения, кото-

---

[1] *Стасов В.* Выставки // Новости и биржевая газета. 1-е изд. 1897. 4 апреля. № 93.

[2] В. А-ко (В. Авсеенко) Разговор // Петербургская газета. 1897. 15 марта. № 72.

[3] С. Д. Передвижная выставка // Новости и биржевая газета. 1-е изд. 1897, 8 марта. № 67.

[4] Ан. (М. Н. Ремезов). ...Выставка картин Товарищества передвижных выставок // Русская мысль. 1897. Май. Кн.V. Отд.2. С. 212.

[5] *Кравченко Н.* Двадцать пятая передвижная выставка // Новое время. 1897. 20 марта. № 7565.

[6] *Стасов В. В.* Выставки // Новости и биржевая газета. 1-е изд. 1897. № 93.

рые принадлежали кисти В. Г. Шварца («Иван Грозный у тела убитого им сына», 1861, ГРМ), А. Д. Литовченко («Иван Грозный показывает сокровища английскому послу Горсею», 1873, ГРМ) и на скульптуру М. М. Антокольского (1871, ГРМ).

Васнецов зацепил общество за живое: «Имя художника и самый сюжет не могли не возбуждать общего любопытства»[1]. Впрочем, в хоре недоброжелателей наособицу звучали голоса тех, кто сумел увидеть главное: исторический характер дан художником сложно, неоднозначно, в единстве противоречивых качеств.

Третьяков с его гениальным чутьем сразу выделяет картину. Тонкостью и замечательной глубиной отличается восприятие молодого М. В. Нестерова. «Конечно, центром юбилейной выставки будет «Грозный» Виктора Михайловича, — пишет он 23 февраля 1897 года по свежим впечатлениям сестре. — У него был уже Третьяков, сказал, что от впечатления «Грозного» он не может отделаться, что-де с ним редко бывает... Лучшего Грозного у нас не было — Антокольский кажется бледен. У Репина не Грозный, а обезьяна. Шварц тоже лишь в /калике/ («Иван Грозный, на охоте встречающий слепых». — *Н. Я.*) дает то, что Васнецов во всю силу своего огромного таланта»[2].

Особенно знаменательно тонкое сопоставление огромного полотна Васнецова с маленьким эскизом Шварца, где был намечен мотив разобщения власти и народа. В очень неспокойной России, где в глубинах общественного сознания медленно, но неотвратимо созревал конфликт самодержавной власти и народа, образ Ивана Грозного был в центре внимания самых разных искусств, а потому казалось, что судить о том, каким «на самом деле» был правитель Руси XVI века, легко может каждый.

[1] В. С-в / В. И. Сизов. XXV юбилейная выставка Товарищества передвижных выставок // Русские ведомости. 1897. 1 мая. № 118.

[2] ГТГ. ОР. Ф.100, ед. хр. 121.

Настроенное на осуждение власти, общество словно бы не хотело видеть, что Васнецов создал образ реалистический в полном смысле этого слова, созревавший в русской культуре и русском искусстве много десятилетий. Образ живой и сложный. Словно предостерегающий от однозначного людского суда, напоминая, что властитель сам подвластен суду Божию.

Наиболее глубокие критики отметили эту диалектическую противоречивость образа: «Художнику удалось отразить на лице царя Ивана Васильевича и мощную волю, и подозрительную недоверчивость, и жестокость... это царь, грозный, жестокий, даже неумолимый в гневе, но царь могущественный, сознающий значение для отечества и силу своей власти, а потому и стремящийся ее увеличить всеми силами»[1]; «Это новая фигура жестокого властелина. В ее брюзглом, желтом, болезненно налитом татарского типа облике, со скошенными веками, сияющими черными зрачками и плотно сжатыми губами таится великое презрение, великое страдание и ненасытная злоба»[2].

Насколько это восприятие соотносилось с замыслом художника?

По свидетельству современников, Васнецов «как бы вскользь» после неблагоприятных отзывов прессы заметил: «Иван Грозный родился в Москве и создан Москвою. Он плоть от плоти, кровь от крови Москвы. Он таков и в своих великих делах собирательства земли русской, и в своей любви и преданности ей, и даже в своем характере. Мне хотелось таким его и изобразить»[3]. Ни о каком «обличении» власти речь не шла. Образ изначально задуман не для суда, а для того, чтобы попытаться понять и личность человека, стоящего на вершине

[1] К. Двадцать пятая передвижная выставка картин // Московский листок. 1897. 29 апреля. № 118.

[2] Буква (И. Ф. Василевский). Петербургские наброски. Двадцать пятая передвижная и академическая художественные выставки // Русские ведомостси. 1897. 9 марта. № 67.

[3] *Лобанов В.* Виктор Васнецов в Москве. М., 1961. С. 209–210).

власти, и Русь далекого XVI века, когда формировался тот культ русской государственности, который и сегодня сидит в глубинах русского филогенетического подсознания, и современную Васнецову империю.

Самое интересное, что как раз внешний облик царя Васнецов неведомо как угадал лучше, нежели кто бы то ни было из его предшественников, в чем убеждает портретная реконструкция М. М. Герасимова.

Сегодня мы можем с определенной долей уверенности утверждать, что образ, созданный Васнецовым, обладает портретным сходством с портретируемым — властителем Руси XVI века. С поражающим прозрением решает художник столь важную для портретного жанра проблему сходства. Если современники, опираясь на сложившуюся в русском искусстве иконографию царя (вспомним работы Шварца, Репина, Антокольского и других, менее известных художников), говорили в основном о внутреннем соответствии (а точнее, несоответствии) образа представлениям о нем современников художника, наука XX века вроде бы подтвердила точность воплощения Васнецовым внешнего облика Иоанна IV. Метод реконструкции облика человека по его черепу, разработанный М. М. Герасимовым — антропологом-художником — свидетельствует, что реальный Иван Грозный более всего был «похож» именно на этот портрет. Хотя полностью исключить влияние живописного образа, к середине XX века признанного классическим, на реконструкцию было бы не вполне корректно. Но что касается сложения и некоторых особенностей характерной повадки царя, объективные свидетельства о которой дошли до потомков, то они угаданы художником гениально.

По свидетельству Герасимова, получила объяснение и подтверждение многозначительная деталь: характерный для Грозного взгляд искоса. Трудно удержаться и не привести выписку из заключения антропологического исследования останков царя: «Он был высок

и дороден <...> очень силен, смолоду хорошо тренирован <...> Выпрямленная спина с прямой шеей в результате образования многочисленных остеофитов утратила свою подвижность. Весь скелет как бы скован в едином положении. <...> Всякое движение, вероятно, вызывало очень сильные продолжительные боли. <...> любопытной особенностью лица является его асимметрия, неравной величины глаза (правый меньше)»[1].

Тема греха и покаяния Грозного, прозвучавшая до того в картинах Шварца и Репина, теперь получила иной оттенок: перед зрителями предстал не ослепленный властью царь, не видящий народа и не умеющий в слепцах рассмотреть разбойников, не мучимый совестью отец. «Царь Иван Васильевич Грозный» — а именно так торжественно назвал художник свою картину — предстал перед зрителями как фигура трагическая, как властитель русской земли и пленник судьбы, ожидающий и страшащийся неотвратимого Божьего суда.

Весь «исторический шлейф» личности, последствия ее деятельности в полноте их противоречий — вот что наполняло образ, созданный Васнецовым. Придавало ему смущавшую зрителей, будоражащую глубину и силу. Это было и предостережение власти. И напоминание народу — о величии и одиночестве правителя на ее вершинах, о словах, всем знакомых: «Мне отмщение, и Азъ воздам...». Эпиграф к «Анне Карениной» Льва Толстого, прозвучавший в России, готовящейся ко вступлению в братоубийственный и цареубийственный XX век, был у всех на слуху.

Заданный художником уровень сложности и диалектической противоречивости характера, историческая убедительность образа, созданного Васнецовым, оказались недоступными пониманию первых зрителей.

[1] *Герасимов М. М.* Документальный портрет Ивана Грозного // Краткие сообщения Института археологии. Вып. 100. М., 1965. С. 140–142. Впрочем, невозможно не учитывать и фактора влияния сложившегося стереотипа на самого реконструктора.

С такой кристаллической чистотой особенности жанра бывают воплощены в произведении далеко не всегда. Вокруг ядра из образцовых по своим особенностям произведений собирается множество промежуточных и переходных форм. Жанровый анализ и в этих случаях позволяет углубить понимание и обогатить интерпретацию каждого конкретного произведения.

Самое интересное, что зрители, так обостренно воспринявшие картину Васнецова, на самом деле ничего подобного ей не видели. Но сам центральный образ был им хорошо знаком: в отечественной истории и искусстве — литературе, живописи, графике, скульптуре — он прошел небывалый до той поры путь.

Необходимо вспомнить и исторический контекст, в котором возникает картина Васнецова. Самодержец, довершивший создание централизованного русского государства на вершине власти, — и Россия на краю бездны во главе с милым, интеллигентным полковником, готовым принять мученическую смерть.

О первом русском царе, как о первом русском императоре Петре — спорили и, кстати, доселе продолжают спорить — отнюдь не только профессионалы. Грозный со времен Григория Угрюмова, Петр — со времен Растрелли представали зрителям и читателям в разных ситуациях, поворачивались разными гранями характера.

Был у общества и опыт восприятия диалектически противоречивого — *реалистического исторического портрета*.

Появившаяся на первой выставке Товарищества в 1871 году картина Н. Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» вызвала такие же бурные споры. Портретное сходство героев, мастерски построенная композиция, достоверность обстановки поражали зрителей.

Но тогда полемика шла не о жанре — он, казалось, был вполне традиционен — и не по поводу живописных достоинств картины: зрители и критика расходились

в своем отношении к изображенной ситуации и историческим прототипам. Характеры, воссозданные художником, отличались такой диалектической сложностью, которая исключала дидактическую однозначность оценок. Чего стоил один жест Алексея: бледный, сжавшийся под гневным взглядом отца царевич по-детски машинально ковыряет пальцем бархатную скатерть.

Н. Н. Ге, решая проблему роли личности в истории, показывает победу сильного характера над слабым. Но даже признающие историческую правоту отца, зрители сочувствовали обреченному на гибель сыну. Образ прекрасного в своем гневе Петра вызывал в памяти «убивающую идеал» (Н. Н. Ге) мысль о сыноубийстве. В картине не было обличения, не было — в прямом смысле слова — «дегероизации» (термин А. Г. Верещагиной) «властелина судьбы». Образы, созданные художником, исключали однозначность, провоцировали на «вживание» в ситуацию, на самостоятельность размышлений и суждений.

Это был психологизм, замешанный на способности художника — а затем зрителя — отождествить себя с изображенными персонажами. И в результате *сочувствия* — с каждым из них — открывалась внутренняя правда — у каждого своя. Позднее, в «Воспоминаниях», Ге признается, что начинал работу, испытывая «симпатию к Петру», «но затем, изучив многие документы, увидел, что симпатии не может быть»[1].

Так что первые зрители судят не произведение — героев. И нередко этот суд исходит не из того, что изображено, а из собственных убеждений зрителя, еще не научившегося видеть. Одни считают Ге «художником-*славянофилом*, завзятым врагом петровской реформы, защитником старорусских ретроградных принципов», обвиняя в излишней симпатии к царевичу[2], другие —

[1] Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1978. С. 100.
[2] Там же. С. 94.

в частности, весьма авторитетный В. В. Стасов, убеждены в том, что «г.Ге посмотрел на отношение Петра I к его сыну — только глазами первого, а этого еще мало»[1].

Так было и в случае с Васнецовым. Но раздражал и непонятный жанр.

Зрители схватили важные особенности художественного образа, созданного Васнецовым: его родственность, с одной стороны, исторической картине (образ явления, которое *завершено и отошло в прошлое*) и с другой — портрету — *изображению индивидуального человека*, моноструктурному жанру, в котором все прочие образные элементы подчинены центральному. Казалось бы, задача простая: достаточно сложить первое со вторым. Но выявить специфические характеристики принципиально нового типа художественного образа оказалось не так просто не только для посетителей юбилейной выставки передвижников, но и для искусствоведения.

Само понятие *исторический портрет* возникло позднее, нежели явилось зрителям произведение Виктора Васнецова — эталонное воплощение самого жанра. Какое-то время понятие имело не вполне определенный смысл и обрело дефиницию лишь спустя три четверти века.

Такова обычная практика: сложившийся жанр, выходящий из *скрытого — латентного* состояния, получает сначала операционное, неустойчивое обозначение, а через некоторое время, если соотносимый с ним тип художественного образа закрепляется в художественном творчестве и вызывает интерес исследователей, слово-понятие получает научную дефиницию и превращается в термин. Между спонтанным возникновением понятия и комплексом логических операций, сопровождающих рождение дефиниции, как раз и размещается правомочное и правомерное жанровое исследование.

[1] Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1978. С. 95.

Как художественный образ *исторический портрет* — среди иных портретов — в большинстве случаев выделяется по двум отличительным признакам: ретроспективному характеру и общественной значимости изображенного. Иными словами, историческим признается *посмертное* изображение исторически значимой личности (В. И. Мухина, И. И. Цырлин, Л. С. Зингер, Л. В. Владич, Г. Л. Демосфенова).

В обыденном сознании определение «исторический» имеет прочно укорененное значение — «знаменательный, исключительно важный, вошедший в историю» (Словарь Ожегова). Так *исторической* — исторически значимой — картина может быть названа вне зависимости от того, написана она современником и очевидцем события или представляет собой реконструкцию события (образа личности) далекого прошлого — не только для зрителя, но и для художника. Есть свой резон в утверждении, что спустя несколько десятилетий любое изображение для зрителя обретает черты исторического.

В заключении к диссертации «Русский живописный исторический портрет. К проблеме формирования жанра» было дано следующее определение: «Реалистический исторический портрет — это жанр, предметом изображения которого является конкретно-исторический характер реальной личности прошедшей эпохи»[1]. Жанр был определен на основе предмета изображения, хотя в самой диссертации немало было сказано и о форме, и о функциях. Не углубившись в теоретическое исследование проблемы жанров живописи, более точное определение дать было невозможно. Дефиниция оказалась недостаточной и потребовала нескольких страниц пояснения.

Сегодня параметры жанра могут быть определены гораздо более четко. Русский живописный реалистический портрет — это моноструктурный жанр, в котором

[1] *Яковлева Н. А.* Русский живописный исторический портрет. К проблеме формирования жанра. АДК. 17.00.04. Л., 1973, С. 25.

доминирует образ личности, жизнь и деятельность которой имела значимые, проявившиеся в жизни общества последствия.

Так что в реалистической системе этому жанру присущи:

- иерархическая моностуктура, поскольку весь комплекс первоэлементов подчинен центральному образу. Так, в отличие от сюжетной картины Репина произведение Васнецова лишено событийности как важного средства характеристики героя;
- в нем доминирует образ давно ушедшей в мир иной личности, в отличие от простого посмертного портрета — социально значимой, это деятель в совокупности с историческими последствиями его жизни и деятельности;
- по стилю своему исторический портрет, как правило, ближе всего к портрету репрезентативному — парадному;
- главный метод создания образа — реконструкция, характерная для исторической живописи.

Далеко не бесполезно исследование генетических корней жанрообразующего образа — собственно исторического портрета.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ПРОИЗВЕДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ ЖАНРА. ГЕНЕТИЧЕСКИЕ ЖАНРОВЫЕ ЦЕПОЧКИ

Новый жанр не возникает на пустом месте. Как правило, происходит *трансформация* — перерождение образа, функционировавшего в предшествующей системе и меняющего свои параметры в соответствии с принципами нового творческого метода.

Некоторые жанры, реализовав свой ресурс и выполнив функции, отмирают, как, например, *купеческий портрет*[1] и современный ему *портрет архиерейский*, обладавшие ярко выраженными стилистическими особенностями.

Другие, напротив, весьма плодовиты и устойчивы. Так, например, *парсуна* — локальный и весьма своеобразный жанр — дает жизнь целому семейству портретных жанров. Натюрморт-*обманка*, весьма модный в России ХУШ века, достаточно быстро уходит из числа заметных и уступает место натюрмортам в достаточно широком диапазоне. *Ведута* отмирает, дав толчок развитию пейзажных жанров и т. д.

Порой новые жанры являют собой варианты *рекомбинации* структур — связей между составляющими образами. Пример — бинарные жанры, тот же *романтический портрет-интерьер*, в котором эти образы равноправны. Именно варианты структур чаще всего

[1] *Александрова О. В.* Купеческий портрет как жанр русской живописи / АДК 17.00.04. Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2007. .

являются важными отличительными признаками полиструктурных жанров.

Историческая картина, выполненная по всем правилам классицизма, в пределах романтической парадигмы заметно изменяется по всем основным параметрам.

Разумеется, в реальности художественного процесса все эти изменения отнюдь не всегда проявляются с жесткой очевидностью. Более того, эталонные образцы жанра — такие как «Царь Иван Васильевич Грозный» В. М. Васнецова, — явление не обыденное. Жанровый шаблон характерен скорее для массовой продукции, которая создается ремесленными художниками и существует в определенной социальной среде. Таков упомянутый выше *купеческий портрет*, ушедший в прошлое вместе со своими моделями и заказчиками.

Так что в аналитической работе все далеко не однозначно. Трудно, казалось бы, спутать парадный портрет эпохи барокко, обладающий ярко выраженными стилистическими характеристиками, с парадным портретом, выполненным художником-соцреалистом. Но можно ли уверенно утверждать, что портрет «бриллиантового» князя А. Б. Куракина кисти В. Л. Боровиковского (1799, ГРМ) и портрет княгини О. К. Орловой работы В. А. Серова (1911, ГРМ) принадлежат разным жанрам? Различия между ними далеко не столь ярко выражены.

Впрочем, парадный портрет во всех своих исторических ипостасях проявляет замечательную устойчивость, возможно, благодаря тому, что модели-заказчики все те же: власти предержащие и близкие к ним. А мы еще раз напомним: цель жанрового анализа — отнюдь не установление жестких междужанровых границ и не раскладывание произведений по ящичкам «жанровой кассы».

Как правило, исторические варианты жанровых структур формируются на основе родовых образов,

внутри обширных жанровых семейств (портреты, пейзажи, натюрморты, интерьеры). Притом качественно новые образы созревают как малые внутри полиструктурных. Те же русские пейзаж, портрет, натюрморт, интерьер прошли достаточно долгий период развития внутри иконописного образа.

На основе *родовых первообразов* возникают *генетические жанровые цепочки:* качественные изменения под влиянием внешних импульсов и внутренних закономерностей преобразуют отжившие жанровые формы и способствуют формированию новых.

Исследование генезиса — «родословной» как отдельного произведения, так и жанра позволяет увидеть их в новых ракурсах.

Как мы помним, первых зрителей произведения Васнецова на юбилейной выставке передвижников зацепил вопрос: перед ними портрет или историческая картина.

Жанровая хронотипология дает ответ однозначный: Васнецов создает моноструктурный по своему типу образ, в котором все элементы безусловно и очевидно подчинены центральному, служат углублению и обогащению его содержания.

Исторический портрет принадлежит разветвленному *семейству портретных* жанров.

Васнецов использует комплекс приемов, характерных для *портрета парадного* — изображение социально значимой личности, но переосмысливает их в соответствии с задачей раскрыть не только характер крупнейшего исторического деятеля, но и оценить ту роль, которую он сыграл в истории России.

Яркое и важное отличительное качество данного образа — это *портрет посмертный*.

Между тем прежде всего зрителям стоило вспомнить росписи Киевского Владимирского собора, выполненные художником. Освящение собора прошло в 1896 году.

По композиции картина напоминает образы русских святых князей во Владимирском соборе, но вне

свойственной им спокойной уравновешенности. Хотя и в этом ряду выделяется образ княгини Ольги, в котором художник так и не сгладил до конца черты реального и очень непростого исторического характера.

Образы князей кисти Васнецова ведут в глубины времени и напоминают «воображены подобия», некогда воплощавшие идею преемственности власти русских правителей от Византии, — к росписям древних русских соборов и Титулярникам великих московских государей. Те образы призваны были воплотить идею русской государственности. Идею, служителем которой был Иоанн IV.

Впрочем, художник переосмыслил очень многие традиционные приемы — ведь он создавал портрет отнюдь не святого человека. Сама торжественная поза предстояния преобразуется во внезапно остановленное движение: тяжелые парчовые складки одеяния еще не успели соскользнуть со ступени лестницы. Грозен и сумрачен лик. Мрачные ассоциации вызывает посох. Невольно вспоминаются споры историков, политиков, художников вокруг личности Грозного, потому что Васнецов создает в полном смысле слова *исторический*, а не просто посмертный портрет.

Еще более глубокие корни посмертного изображения реальной исторической личности в отечественном искусстве можно обнаружить в книжной миниатюре, стенописи и иконописании, выстроив длинную жанровую *генетическую цепочку исторического портрета*.

Зная особенности сложившегося жанра, мы должны найти его корни: изображение *исторически значимой личности* — изображение *портретное,* то есть индивидуальное, образ конкретного реального человека — изображение *посмертное*.

Персональные конкретно-исторические образы достаточно рано появились на Руси — на страницах книг и стенах храмов. Но это был образ персоны как носительницы

той или иной социальной или духовно-нравственной функции, а не живой личности, потому и задача ее воплощения как портрета в современном значении слова не стояла.

Увековечение той или иной исторической персоны имело знаковый характер. И изображение Святослава Ярославича с семьей в *Изборнике Святослава*, исполненном в 1073 году, и семья Ярослава Мудрого на стенах Киевского Софийского собора, и образ князя Ярослава Всеволодовича в донаторской фреске церкви Спаса на Нередице в Новгороде (около 1246, сохранялась почти до середины XX столетия), так же как позднее, вплоть до XVII века, «воображены подобия» русских исторических деятелей в московских — и не только московских — соборах и разнообразных царских родословиях, дают возможность узнать об изображенных очень немногое сверх их сословного положения — внешних примет социального статуса.

И все же это были протоформы образа индивидуума, созданные и воспринимавшиеся как таковые: в одних случаях надписи, в других — место на стене и ситуация, в которую включена персона, во всех случаях — одеяние играли роль идентификаторов — признаков, способствующих опознанию изображенного.

Несколько иначе шло развитие образов обычных людей — не князей и не праведников. Они появляются в иконах и стенописи достаточно рано. Предположительно знаменитые «семейные портреты» купцов Кузьминых («Деисус и молящиеся новгородцы». XV в. Новгородский музей-заповедник) и Никитниковых на стене в приделе церкви Св.Троицы в Никитниках в Москве — это образы ушедших в мир иной и молящихся о своих потомках пращуров.

Истоки портрета в русском изобразительном искусстве следует искать, естественно, в иконописании[1].

---

[1] Портретная икона исследована Е. Л. Пушкаревой в кандидатской диссертации: Русская портретная икона. АКД. 17.00.04. СПб., 1998.

Важнейшая функция иконы как документального свидетельства пребывания на земле Спасителя, Божьей Матери, апостолов, святых естественно предполагала наличие черт портретного образа в образе сакральном[1]. Необходимость соблюдения этого условия лежит в основе канонической иконографии священного изображения.

Если бы речь шла о жанровой типологии русской живописи в целом, невозможно было бы обойти вопрос о системе иконописных жанров. О том, что такая постановка правомерна, писал еще Г. К. Вагнер в книге «Проблема жанров в древнерусском искусстве».

Можно соглашаться или не соглашаться с разработанной исследователем жанровой типологией средневековой русской живописи, одно очевидно: опираясь на сочинения отцов церкви о первообразах и образах, в частности «Диалектику» Иоанна Дамаскина, Вагнер исходит в определении жанров все-таки из тех критериев, которые выработаны на материале принципиально иной системы художественного мышления — предметной живописи Нового времени[2]. Однако следует еще раз подчеркнуть, что средневековая русская живопись принципиально не была предметной, что изображения предметов в ней были всего лишь знаками духовных сущностей, как антропоморфные изображения — подобиями сущностей духовных. Уже поэтому предмет изображения как некий аспект или ипостась изображаемой сущности не мог иметь предметного характера и как таковой — жанрообразующего потенциала. Забвение этого важнейшего положения было естественно для ученого, пусть православно верующего, но жившего в стране воинствующего атеизма. Можно предположить, что современные и будущие

[1] О соотношении в иконе сакрального и художественного см. далее.

[2] *Вагнер Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1974, с. 27.

специалисты подойдут к проблеме жанров (типов) русской средневековой живописи с принципиально иных позиций, приложат к ним адекватные природе средневекового образа категории. Однако труд Г. К. Вагнера и после этого отнюдь не утратил своей значимости как исследование материнского лона, в котором дано было сформироваться сверхсистеме жанров русской живописи Нового времени, тех протожанровых форм, тех завязей, из которых сформировались образы новых типов художественного образа — жанров.

В своем интересном и глубоком заключении, содержащем общетеоретические выводы, Вагнер выстраивает систему «жанровых форм древнерусского искусства», в которой легко вычленяются протожанровые корни новой системы[1]. Однако не станем углубляться в сложнейшие проблемы богословия и просто выделим в иконописании группу образов конкретных прославленных русских исторических деятелей.

Изображение реального человека-праведника заметно эволюционирует в русском иконописании в качестве и составе *персональных иконописных образов*, начиная с первых русских князей Бориса и Глеба и кончая многочисленными иконами новопрославленных в конце XX века. Это иконы:

- *моноструктурные* — такие как маленький, но чрезвычайно выразительный «Дионисий Глушицкий» (XV в., ГТГ);
- *житийные* — такие как «Сергий Радонежский с житием». 1640–1650-е, ГТГ; «Петр митрополит с житием» Истомы Савина из Чудова монастыря Московского Кремля. Начало XVII в. ГТГ; «Святитель Лука (Войно-Ясенецкий)». Икона. XX в.);
- *полиструктурные* иконографические композиции, включающие персональные образы реальных исторических лиц — «Спас на престоле с припадающими

[1] *Вагнер Г. К.* Указ. соч. С. 253–257.

митрополитом Филиппом и патриархом Никоном» (1657, Московский областной краеведческий музей в г. Истре)[1].

Разумеется, все это не были портреты. На ранних этапах русской святости иконописные образы первых русских святых князей Бориса и Глеба имели условно портретный характер[2]. Персонификация этих образов осуществлялась при помощи подписей, княжеского одеяния, крестов в руках как знака мученичества и возрастных различий, т. е. канонических приемов персонального иконописного образа.

Русская *персональная икона* — явление особого порядка, в ней постепенно накапливались черты индивидуализации.

Примечательна редкая по своему характеру икона «Дионисий Глушицкий» (XV в., ГТГ). Образ ярко и трогательно индивидуален, специалисты предполагают, что перед нами редчайший подготовительный материал, в котором художник использовал зафиксированные при жизни святого его внешние черты и внутренние качества. Возможно, маленькая дощечка, пребывающая в экспозиции Третьяковской галереи, — это даже не *протопортретная персональная икона*, но икона, несущая черты *иконописного портрета* — следующий шаг на пути формирования портрета живописного.

И Сергий Радонежский на шитой пелене XV века из Загорска и на иконах XV–XVI веков, и митрополиты Петр и Алексий на дионисиевых монументальных житийных образах изображены в их идеальной духовной — прославленной — сущности. Общее как образ святости в них преобладает над особенным. Индивидуальное ограничивается некоторыми чертами внешнего

---

[1] Исследовательница памятника Л. Н. Савина датирует его временем между 1652–1657 годами, когда патриарх Никон вступил в безуспешную борьбу за возвышение священства над царством: светская власть одержала победу, а мятежный патриарх был осужден и удален из Москвы.

[2] Пушкарева, Е. Л. Указ. соч., С. 9–12.

сходства с оригиналом, что все-таки дает возможность с некоторой осторожностью определить их как *протопортретные персональные иконы*. Так же как в сценах их земной жизни в клеймах на полях увидеть ростки будущей исторической живописи, пейзажа, натюрморта, интерьера, пусть лаконичные и условные. Герой в этих иконах все-таки узнаваем.

В XVII веке получает распространение портретный образ как особая инкрустация, элемент, включенный в ткань иконы. Такова, например, известная в нескольких вариантах икона «Положение ризы». Е. С. Овчинникова датирует первый вариант временем около 1630 года. Следует учесть, что это событие произошло в 1624 году, когда вывезенная из Грузии риза Христа была преподнесена московскому патриарху Филарету послами шаха[1].

Яркие образцы включения посмертного протопортрета в иконописный образ представляют собой иконы «Василий Великий и Василий III»[2] из Архангельского собора, «Спас на престоле с припадающими митрополитом Филиппом и патриархом Никоном» (Московский областной краеведческий музей в г. Истре)[3], отличающиеся избыточным для иконы тяготением к жизненной убедительности.

Портретная икона получила особое развитие в дни возрождения православия в России. Уже в XIX — начале XX в. канонизированные современники не могли

---

[1] *Овчинникова Е. С.* Портрет в русском искусстве XVII века. Материалы и исследования. М.: Искусство, 1955. С. 16.

[2] Подробно об иконе «Василий Великий и Василий III» см.: *Самойлова Т.* «Новооткрытый» портрет Василия III и идеи святости государя и государева рода // Искусствознание 1/99. С. 39–57.

[3] Исследовательница памятника Л. Н. Савина убедительно датирует его временем между 1652–1657 годами, когда Никон вступил в борьбу за возвышение священства над царством, за что и был осужден и удален из Москвы. — *Савина Л. Н.* Икона «Спас на престоле с припадающими митрополитом Филиппом и патриархом Никоном» из собрания Московского областного художественного музея // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археологический ежегодник. 1988. М.: Наука, 1989. С. 240.

быть изображены даже на иконе непортретно — непохоже, внеличностно. Яркий пример — многочисленные образы Серафима Саровского, Иоанна Кронштадтского, страстотерпцев императора Николая с семейством и многих других.

Сегодня новоканонизированные члены царской фамилии и иные русские деятели, особенно новомученики, изображаются узнаваемо, но преображенными согласно каноническим правилам. Их иконография не устоялась и вызывает жаркие споры. *Портретная икона* продолжает развиваться своим путем и в Новое время под влиянием живописи обретает черты особого жанра, входящего в состав церковной живописи, в частности, отличаясь обязательным сходством с оригиналом, особенно в тех случаях, когда дело касается канонизации современников художника.

Образ обычного — не прославленного, то есть не причисленного к лику святых человека в его земном бытии нечасто включался в состав канонической иконы, хотя это и не было запрещено Церковью.

Таковы прижизненные портреты царя Алексея Михайловича с семейством в иконе кисти Симона Ушакова «Похвала Владимирской иконе Богоматери (Насаждение древа Московского государства)» (1668, ГТГ). Царские изображения выполнены явно как портретные, что особенно заметно при их сравнении с медальонами на ветвях древа — «воображенными подобиями».

Светские функции, привнесенные в икону, превращали ее в переходное явление — от иконописания к живописи.

Русский допетровский *иконописный портрет* — дошел до нашего времени в редчайших образцах, которые могли развиться в особый жанр, но остались в виде весьма хрупкой и недолговечной переходной формы, связующего звена не только между *иконой* и *парсуной*, но шире — между средневековым и новым русским искусством. Особняком стоит эта группа из трех

иконописных портретов — М. В. Скопина-Шуйского (ГТГ), царей Федора Иоанновича (ГИМ) и Иоанна IV (Датский национальный музей), датируемых первой третью XVII века. Это несомненно первые попытки создания портрета, но исключительно средствами иконописными, что отличает их от того локального жанра, который принято обозначать как *парсуну*.

Именно парсуна берет на себя преодоление главного противоречия между новым — светским и церковным искусством: невозможность реализовать интерес к индивидуальности человека, к его внутреннему складу в традиционных иконописных формах, идеально отточенных для воплощения идеального. На примере названных трех произведений можно почувствовать, сколь необходимым и неизбежным было обращение к накопленному европейской живописью опыту.

Как то нередко бывает, беды Смутного времени начала XVII века имели неоднозначные последствия и, в частности, способствовали укреплению связей России с Европой. Связи эти в основном осуществлялись опосредованно, через европейскую провинцию — Польшу и Украину, что на десятилетия задержало процесс становления отечественной живописи, но одновременно позволило ей развиваться более свободно и органично.

Начиная с середины XVII века в Оружейной палате работали иностранные мастера, к сожалению, чаще всего «ограниченных художественных дарований», да и те старались скудные свои профессиональные секреты таить от русских учеников, боясь конкуренции. Ни художник неизвестного происхождения Г. Детерс (голландец?), ни голландец Д. Вухтерс, ни поляк С. Лопуцкий шедевров портретного искусства не оставили да, судя по документам и образцам, и не способны были их создать. Так что русская живопись до Петра развивалась практически «самоучкой», но зато и без шоковых впечатлений, способных закомплексовать отечественных умельцев.

Уже ко второй половине XVII века глубокие трансформации захватывают и церковное искусство в целом, и самое икону[1]. К концу же века в Оружейной палате — главном художественном центре государства — появились такие мастера портретной живописи, как И. Адольский, И. Безмин, Д. Ермолаев и другие, что означало решительное и уже осознанное отделение светской живописи от церковной. По документам известно, что обычай писать портреты с натуры («с живства») к этому времени в отечественном искусстве был укоренен. Широкое распространение получают и родословия: целые «портретные галереи» появляются на стенах дворцов и храмов.

Первый жанр светской живописи, который вполне сформировался в допетровской и ранней петровской России, только в XIX веке получил название *парсуны*: она отличается характерными, именно парсуне свойственными отличительными функциями, а главное — формой, устойчивым стилем. Именно парсуна стала соединительным звеном между иконописанием и отечественной живописью Нового времени, корнем пышного и разветвленного портретного древа, состоящего из множества моноструктурных жанров русской живописи XVIII–XIX веков. Более того, она положила начало первому — *портретному* этапу развития русской живописи, длившемуся с конца XVII, весь XVIII век и захватившему первую треть века XIX.

Следует отметить, что, начиная с петровской эпохи, портрет натурный — написанный если и не с позирующей натуры, то «в наглядку», а значит, со стремлением максимально точно передать внешнее сходство с моделью, обретает абсолютную ценность.

На протяжении всего XVIII века посмертный портрет, известный в немногих образцах, будет, используя все доступные средства, мимикрировать под натурный.

---

[1] *Овчинникова Е. С.* Указ. соч. С. 25.

Самое важное для художника, работающего в жанре посмертного портрета, — получить необходимый ему оригинал — прижизненное изображение модели, с которого можно «списать» лицо и по возможности костюм. Все остальное могло быть сочиненным или позаимствованным с гравированного изображения совсем иного человека. Именно так работал И. П. Аргунов над посмертными портретами «птенца гнезда Петрова» Б. П. Шереметева и князя и княгини Черкасских, заказанных П. Б. Шереметевым[1].

В последние десятилетия «портретной» эпохи русской живописи окрашенные влиянием романтического мировосприятия и героических настроений послевоенной эпохи посмертные портреты еще теснее «пристраиваются» к натурным. Художник всеми средствами старается приблизить реконструированный образ к писаному с натуры.

Не зная истины, даже образованный любитель живописи едва ли выделит посмертные среди изображений героев 1812 года в галерее Дж. Доу в Эрмитаже (1819–1829). Кисть блестящего профессионала с элегантным беспристрастием изображает живых и позирующих ему современников и тех, кто пал на полях сражений или по тем или иным причинам не дожил до победы. Тем более что и живые далеко не всегда по разным причинам являлись на сеансы позирования, а присылали английскому живописцу ранее написанные портреты. Образы ушедших из жизни М. И. Кутузова, М. Б. Барклая де Толли, П. И. Багратиона, Я. П. Кульнева, И. С. Дорохова, А. А. Тучкова и других с натурными объединяет общий героический стиль. В то же время каждому портрету присуща ярко выраженная и вполне соотносимая с реальными характерами индивидуальность.

Если умение воплотить индивидуальность человека формируется в посмертном русском портрете

[1] *Селинова Т. А.* «Исторические» портреты Аргунова / Русское искусство XVIII в. Материалы и исследования. М., 1968.

«параллельно» с портретом натурным, то понимание историзма характера, его социально-временной обусловленности созревает в составе исторической картины — жанра полиструктурного, в котором ситуация — сюжет, позволяет более ярко охарактеризовать образ исторического героя. Но созревание исторически убедительного образа происходит достаточно медленно.

А. П. Лосенко ничтоже сумняшеся пишет князя Владимира с актера И. А. Дмитриевского («Владимир и Ронеда». 1770, ГРМ). И характер своего героя трансформирует в соответствии с представлением об идеальном образе крестителя Руси, о чем вынужден написать в особом изъяснении.

Г. И. Угрюмов спустя несколько десятилетий в картине, написанной по заказу императрицы Екатерины II для Троицкого собора Александро-Невской лавры («Торжественный въезд Александра Невского в город Псков после одержания им победы над немецкими рыцарями», 1794, ГРМ) придает князю Александру Невскому сходство с великим князем Александром. Вопреки исторической истине вместо вполне по тем временам зрелого мужа, уже одержавшего победу над ярлом Биргером (не станем ввязываться в сегодняшние дискуссии по поводу этого факта — именно в такой трактовке он был известен художнику!) на картине изображен хрупкий шестнадцатилетний юноша, явно похожий на любимого внука императрицы.

В начале XIX века историческое знание, на этом этапе связанное прежде всего с именем Карамзина, — «Историю государства Российского» в пушкинские времена читала «вся Россия» — имеет личностную окраску, это в первую очередь череда вербальных «исторических портретов», которые в последующие десятилетия легли в основу портретов визуальных, воплощенные в полотнах и скульптурах русских художников.

Историческая живопись обретает яркую национально-патриотическую окраску особенно в период

наполеоновских войн. Образы героев О. А. Кипренского, А. И. Иванова, В. К. Шебуева остаются вне сферы развития портрета, особенно посмертного. Да по сути все образы исторических персонажей дореалистического периода в русской живописи остаются «допортретными» — у художников попросту нет убедительного материала для реконструкции их внешности.

Положение коренным образом меняется к середине XIX века — с некоторым опозданием и вослед становлению реализма в русской литературе, открывшего глаза на реальную историю и на человека — не только как личность выдающуюся, Бориса Годунова или Емельяна Пугачева, но типичный исторический характер. Историзм характера становится понятным, превращается в ключ, которым живопись пытается открыть самые тайные двери истории. И не удивительно, что в центре внимания художников оказываются самые сложные и неоднозначные герои истории отечественной.

Образ Иоанна IV Грозного уже в изобразительном русском искусстве середины XIX века обретает качества исторического портрета. В этом едва ли не решающую роль играют работы В. Г. Шварца, создавшего замечательный картон «Иван Грозный у тела убитого им сына» (1861, ГРМ). Спустя три года появляется картина, заметно уступающая по выразительности картону (1864, ГТГ), а затем цикл произведений на темы из эпохи правителя Руси XVI века.

Предложенную Шварцем иконографию закрепляет прекрасная скульптура М. М. Антокольского (мрамор, 1871, ГРМ), к тому же растиражированная. Так что свой вердикт по теме «похож — не похож» картине Васнецова зрители выносили с искренней и простодушной уверенностью[1].

---

[1] Можно было бы углубиться в историю искусства, и не только русского, а и мирового, но это увело бы нас слишком далеко от конкретных целей пособия.

«Царь Иван Васильевич Грозный» Васнецова обозначил триумфальное рождение нового жанра — исторического портрета.

Рубеж веков ознаменован появлением «портретно-исторических серий» — «Пушкинианы» в дни празднования столетнего юбилея поэта и «Петриады», также приуроченной к памятной дате. Участие в этих коллективных работах приняли лучшие художники эпохи, начиная с И. Е. Репина и В. А. Серова.

В XX веке исторический портрет пройдет весьма непростой путь. Советским идеологическим искусством была создана огромная посмертная галерея портретов героев и мучеников новой религии — веры в светлое коммунистическое будущее с ее для кого-то искренней романтической мечтой, для кого-то механизмом адаптации к новым условиям жизни. Особое явление — грандиозная *Лениниана*. Она охватила все виды и жанры советского искусства без исключения.

С первых самых тяжелых дней 1941–1942 гг. советская идеология, весьма чуткая в делах пропаганды и агитации, призывает на помощь героическое прошлое русского народа как пример самоотверженности и мужества, впервые после революции взывая к историческому чувству нации. Для поддержки народного духа была мобилизована русская история. Литература, киноискусство, живопись были призваны воскресить в памяти народа примеры воинской доблести, раскрыть страницы побед над врагами, некогда пытавшимися растоптать русскую землю. Фильм «Александр Невский» не только обошел все киноэкраны страны: его демонстрировали в самых глухих уголках тыла на натянутых простынях — бесплатно. Кстати сказать, и сегодня он мало кого оставляет равнодушным.

В советской живописи достижения Виктора Васнецова в жанре исторического портреты были реализованы и развиты Павлом Кориным. Уже в 1942 году была организована выставка «Великая Отечественная

война», на которой и было представлено полотно Павла Корина «Александр Невский» (1942–1943, ГТГ), позднее ставшее центральным в одноименном триптихе.

Художник изображает закованного в железные латы воина, напоминающего Николая Черкасова в роли князя в чрезвычайно популярном фильме.

Александр Невский Корина — воплощение ничем не оборимой силы, несокрушимой отваги и несгибаемой уверенности в победе. Именно такой символ нужен был русскому народу в самый тяжелый год войны.

При этом перед советскими людьми, совсем недавно под радостные крики сносившими купола с церквей, бросавшими в костер иконы и богослужебные книги, предстал образ Небесного защитника.

Корин безошибочно, как мастера-изографы на Руси в самые тяжкие годы монгольского ига, создает образ воина — заступника за изнемогающую, истекающую кровью страну. Как «Архангел Михаил» в иконе 1300 года, как Святые страстотерпцы Борис и Глеб на иконах той же эпохи, князь предстоит зрителю. Его фигура занимает практически всю плоскость полотна вертикального — иконного формата, упираясь стальным шлемом в самые небеса. И формат, и композиция, и пространственное решение, избранное Кориным, и откровенная цитата — воинство в нижнем правом углу, данное так, как то было в иконах — слитной массой с червлеными щитами, — все обращает зрителя к иконе — Образу Святого благоверного князя Александра Невского. Художник в трудную годину призвал Небесные силы на помощь русскому народу.

Корин по сути и создал икону, поступившись лишь существенным, но невозможным в произведении советского художника символом — нимбом. Усилено ощущение мощи и суровой уверенности в своих силах, невозможные в Образе Святого. Все остальные средства, разработанные великими изографами Руси, были художником использованы.

И если на уровне сознания советские люди к этому времени уже утратили способность прочитывать скрытый символический смысл живописного образа, обостренно воспринимать символику цвета и формы, то ассоциации, активированные образом Александра Невского, пробуждали подавленную было веру в Божественное Провидение, которое не оставит Россию на растерзание врагов.

Создавая свой Образ, художник не мог сам не понимать и не верить, что у его зрителей сохранилась генетическая память о высоком предназначении зримого образа и его мощном духовно-нравственном потенциале.

Был ли кем-то понят замысел автора? Ассоциации с фильмом, материальная убедительность плотной мощной живописи, а больше — забвение иконы как благодатного образа в государстве воинствующего атеизма способствовали тому, что «Александр Невский» Корина был воспринят как героический исторический портрет. Уводили недобрый взгляд в сторону от сокровенного смысла боковые части триптиха — два мощных, чрезвычайно активных в цвете и даже несколько перегруженных квадрата: «Северная баллада» с величавой парой — воином и его подругой — на фоне лесной чащи на берегу зеркально гладкого озера и «Старинный сказ», где справа изображены богатыри — отец и сын, а слева — старушка-сказительница на фоне стены храма с образом Николая Чудотворца, словно благословляющего богатырей на битву. При всех своих достоинствах эти в сущности самостоятельные картины, фланкирующие центральное полотно, играют вспомогательную, а может быть, и отвлекающую роль. Их связь с центральным полотном недостаточна для того, чтобы произведение воспринималось как триптих.

Более подробно описывать историю избранного в качестве примера жанра не станем: свою задачу — показать, как строится генетическая жанровая цепочка — эта глава выполнила.

Для некоторых жанров, таких как, например, парадный портрет или марина, интересным может стать исследование их координат внутри семейства, основанного на родовом жанрообразующем образе — портретном в первом и пейзажном — во втором случае.

Первые зрители отвели произведению Васнецова место между портретом и исторической картиной. Жанровый анализ позволяет уточнить координаты жанра, а значит, и входящего в него произведения в художественном процессе. Для этого необходимо определить параметры системы, в которой он локализован как самоценная модификация — системы жанров «новой» — русской реалистической живописи XIX века.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ПОСТРОЕНИЕ ГИПОТЕЗЫ: ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ СОВРЕМЕННИКОВ О ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЕ РУССКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ

Выделяю в отдельную главу небольшой по объему раздел ввиду его самостоятельной значимости. В искусствоведческих диссертациях не часто обнаружишь рабочую гипотезу и дефиниции основных понятий как основного инструментария. Чаще авторы принимают за исходные так называемые рабочие — конвенциональные определения, служащие мерой и критерием отбора явлений, включаемых в сферу исследования. Так, некогда А. Н. Бенуа оговорил деление живописных произведений на «пейзажные» и «человеческие». Результат известен.

Предлагая гипотезу, попытаемся сделать исследование более строгим — в той мере, в какой это не приведет к деформации живого материала искусства.

Вернемся к картине В. М. Васнецова.

Первые зрители уверенно отнесли спорное произведение Васнецова к реализму и определили его в конечном счете как промежуточное — между портретом и исторической [сюжетной] картиной. И эта жанровая неопределенность раздражала — и вместе с тем активизировала восприятие образа.

Время все расставляет по местам, и шедевр Виктора Васнецова занимает свое место в истории русского реализма. Более того, сегодня можно смело утверждать, что это эталон жанра, который получил свое определение десятилетия спустя. Доказать это можно, определив

его место в художественном процессе. Иными словами, установив координаты в системе и сверхсистеме жанров. И это очень важная информация. Не случайно С. В. Кривонденченков включил системно-исторический жанровый анализ в состав атрибуционного инструментария комплексного анализа живописного произведения[1].

Обрисовать параметры любой системы жанров непросто. И сегодня актуальными остаются проблемы определения жанровых систем классицизма и романтизма, академизма, символизма и других творческих методов отечественной живописи[2].

В случае с русским реализмом в живописи условия для создании рабочей гипотезы идеальные: можно опереться на наследие двух авторов, каждый из которых занимает почетное место в истории русского искусства и русской критики. Это авторитетный в профессиональных кругах глубокий и оригинальный мыслитель И. Н. Крамской и чрезвычайно популярный у зрительской аудитории маститый художественный критик второй половины XIX века В. В. Стасов.

И Стасов, и Крамской были не только и не просто образованными людьми. Они находились в самой гуще бурно развивавшейся русской культуры, в авангарде которой была литература и получившая беспрецедентную власть над умами общества литературная критика. Можно смело утверждать, что именно литературная критика была той силой, которая обусловила формирование общественного мнения, перехватившего у властей управление многими социальными процессами, и в том числе — художественным.

Они замечательно дополняют друг друга. Первый — художник со своим особым видением искусства

[1] *Кривонденченков С. В.* Пейзаж в русской живописи XVIII–XX веков: комплексное исследование. АДД. СПб., 2018.

[2] Следует отметить прекрасную инициативу издательства «Белый город» по созданию Энциклопедии мирового искусства и выразить глубокое сожаление, что А. Ю. Астахову по не зависящим от него причинам не удалось реализовать грандиозный проект.

современной России «изнутри», со стороны участников творческого процесса.

Второй представлял взгляды на реалистическую живопись «извне» системы — со стороны зрителей, восприемников нового искусства. Более того, в России, где впервые сложилось общественное мнение, Стасов выступает как его влиятельный представитель.

Такое различие позиций наблюдателей дало возможность создать стереоскопическую жанровую модель, выявив ее внешнее и внутреннее строение.

В наследии Крамского оказываются наиболее развитыми представления об определяющих характеристиках системы — *предметно-функциональном детерминанте* реалистической живописи, а также об особенностях художественного творчества как *пластического — художественного концепирования*.

Стасов предъявляет искусству социальный заказ и оценивает реальные результаты труда художников. Потому в его наследии с большей полнотой оказываются отраженными проблемы *реализации* программы «нового искусства» — реализма — в отдельных жанрах и связующей их структуре.

Ни Стасов, ни Крамской никогда не пытались определить и описать современную им живопись как систему. Однако в конце жизни глава Товарищества передвижных художественных выставок И. Н. Крамской с его феноменальной склонностью к анализу и самоанализу предполагает существование единой идеологической программы реалистического искусства — теории, «нигде еще не записанной систематически, но такой, которая, однако ж, проходит красной ниткой по всем художественным произведениям второй половины XIX века»[1].

---

[1] *Крамской И. Н.* Письма, статьи. Т. 2. М.: Искусство, 1966, с. 204. Примечательно, что Крамской по сути говорит о возможности и необходимости теоретического осмысления принципов нового творческого метода.

Как современники и активные участники процесса, оба — и художник, и критик — интуитивно схватывают такие особенности художественного процесса, научное осмысление которых потребовало немалой исторической дистанции. В работах обоих авторов, в их конкретных высказываниях, в оценках явлений художественной жизни ощущается внутренняя целостность исходных позиций, прочный мировоззренческий фундамент.

Необходимо учитывать тот факт, что их взгляды менялись в соответствии с развитием самой реалистической живописи, так что порой авторы со временем приходили к результатам, прямо противоположным изначальным.

Нельзя также забывать, что становление нового реалистического искусства проходило в острой оппозиции академическому, что объясняет некоторые издержки полемического характера. Особенно в темпераментных высказываниях Стасова.

Для успешной реконструкции системы мы можем использовать теоретическую модель жанровой хронотипологии и выстроить высказывания Стасова и Крамского согласно ее параметрам.

Напомним: всякая локальная — зрелая — система жанров:

- состоит из элементов — входящих в ее состав жанров;
- отличается особой структурой, которой связаны эти жанры;
- обладает особыми надсуммарными качествами содержания и формы;
- ориентирована на выполнение именно этой системе присущих функций;
- создает особый целостный художественный образ мира, который может быть описан в категориях жанрового анализа.

Как известно, реализм в русском изобразительном искусстве рождался в острой борьбе с академизмом.

И потому именно вопросы идеологии нового искусства выходили на первый план.

Основы теории реализма, опираясь на достижения литературы, закладывает «неистовый Виссарион» — В. Г. Белинский. Он посвящает ряд статей творчеству А. С. Пушкина, провозглашая его первым русским реалистом и именуя роман в стихах «Евгений Онегин» «энциклопедией русской жизни». Перечисляя имена писателей «переходной эпохи», объединенных стремлением «сблизить роман с действительностью, сделать его верным ее зеркалом», критик выделяет Н. В. Гоголя, в таланте которого видит наиболее полное воплощение стремления русской литературы сделаться «естественною, натуральною»[1]. «Это могло совершиться только через исключительное обращение искусства к действительности, помимо всяких идеалов»[2], — пишет Белинский.

И для Стасова, и для Крамского положение о том, что предметом искусства должна быть реальная жизнь всех слоев русского общества, имеет уже абсолютный характер. Правдиво отобразить действительность и произнести суровый приговор «свинцовым мерзостям жизни» для них — безусловное предназначение искусства.

В. В. Стасов как художественный критик дебютирует в конце 1840-х годов. Первые его статьи, посвященные живописи, содержат восторженные оценки творчества К. П. Брюллова. В конце 1850 — начале 1860-х годов он открыто становится на сторону реалистического искусства, обращенного к проблемам современности, — «жанристной» живописи, которую затем, вслед М. П. Розенгейму, назовет «бытовой». Ссылаясь на малых голландцев, которые «избрали содержание своих картин из своей настоящей,

---

[1] *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 3 т. М.: ОГИЗ ГИХЛ, 1948. С. 776–778.

[2] Там же. С. 781.

современной жизни», Стасов утверждает: «Для того чтобы овладеть полным интересом современных людей, должно представлять их глазам и их мысли явления современности»[1].

Приверженность к «бытовым» полотнам явилась своеобразным стимулом к размышлениям о судьбах живописи исторической. В начале 1860-х годов Стасов пересматривает отношение к творчеству Брюллова и формулирует программу будущей реалистической исторической живописи «от противного». Особенно важен отмечаемый критиком принципиальный для современного русского искусства перенос акцента с формы на содержание. Это был важнейший симптом осознанного завершения «ученического» периода русской живописи, осваивавшей более столетия форму — европейский художественный опыт. Теперь искусству следовало выполнять общественно важную миссию: повернуться к «правде и действительности, схваченной без прикрас с живой жизни»[2].

Почти полвека спустя, подводя итоги своей деятельности критика, Стасов по-прежнему выделит как главную задачу искусства отражение «настоящей, совершающейся в мире жизни» и навсегда сохранит приверженность к бытовой живописи и «тенденции» — открыто и прямо выраженной общественной идее[3].

Взгляды художника и критика вполне согласуются в отношении предмета изображения нового искусства — реальной жизни русского общества в его настоящем и прошлом, но расходятся в отношении формы и характера живописного образа.

Для выполнения социальных функций и прежде всего, обличения зла, Стасов считает достаточным точное — правдоподобное «натуральное» *отражение* видимой реальности.

---

[1] *Стасов В. В.* Избранные сочинения: В 3 т. М., 1952. Т. 1. С. 35.
[2] Там же. С. 45.
[3] Там же.

Крамской же приходит к созданию теории «пластического концепирования», на которой необходимо остановиться более подробно.

Изначально будущий глава передвижников также ориентируется на «портретное» отражение жизни. Предназначение искусства, по убеждению Крамского, заключается в том, чтобы «закричать миру громко, во всеуслышание все то, что скажет о нем история», поставив «перед лицом людей зеркало», способное «заставить каждого сказать, что он увидит там свой портрет»[1]. В 1860-е годы Крамской убежден, что в искусстве превыше всего значение «мысли», а форма есть лишь оболочка содержания: «Внешность в картине не имеет сама по себе никакой цены, — пишет Крамской — и должна всецело зависеть от идеи»[2].

Во второй половине жизни он приходит, казалось бы, к диаметрально противоположному утверждению: «Те идеи, которые есть у писателя, поэта или просто у умного, образованного человека, — пишет Крамской, — не суть идеи, годные для пластических изображений (...) Скажу парадоксально: если в головах живущих теперь художников не найдется искомой идеи, искать ее не в этой группе я отказываюсь, потому что художественная концепция пластическая — совсем особая статья, и если является на свет божий мозг, способный к таким концепциям, то человек, обладающий таким мозгом, становится непременно художником, и только художником»[3].

В письмах 1886 года к Стасову Крамской обвиняет критика в недостаточно глубоком понимании

---

[1] Ранняя статья Крамского, посвященная Библейским эскизам А. А. Иванова, вошла в историю отечественного искусства под названием «Взгляд на историческую живопись». Ввиду ее малого объема цитирование дается с единой ссылкой: *Крамской И. Н.* Письма, статьи. В 2 т. Т. 2. С. 271–273.

[2] Там же. С. 293.

[3] *Крамской И. Н.* Переписка с художниками. Т. 2. М.: Искусство, 1954. С. 129.

отличия «нового», т. е. реалистического искусства от старого, существующего рядом с ним: дело не только в том, что оно — искусство нового содержания, новых идей, потому что «идеи интересны, пока они новы». Более того: «для человечества дороги не столько идеи, сколько холсты, в самом прозаическом смысле слова»[1].

Иными словами, Крамской открывает для себя форму как особый способ осмысления реальности. *Пластическая концепция* — это и есть художественный образ, в котором форма как особый способ мышления становится смыслопорождающей или, по определению другого мыслителя-реалиста Н. Н. Ге, «живой» — в отличие от мертвой, индифферентной к содержанию академической и натуралистической.

Поддается реконструкции и представление главы передвижников и самого «громкого» критика эпохи о реалистических жанрах и о строении реалистической жанровой системы.

И Крамской, и Стасов отмечают появление нового жанра — «жанристной» живописи, которую затем, вслед М. П. Розенгейму, Стасов назовет «бытовой». В статье «Двадцать пять лет русского искусства» («Вестник Европы», 1882–1883) Стасов утверждает, что у каждого из ведущих реалистов эпохи — В. Г. Перова, И. Е. Репина, В. Г. Шварца, В. В. Верещагина — «свой особенный род, хотя все четверо одинаково национальны. У каждого свое особенное настроение, задачи и стремления, хотя все четверо — люди глубоко правдивые и искренно поклоняющиеся одному только божеству в искусстве: реализму жизни»[2].

Творчество Перова, особенно 1860–1870-х годов, Стасов связывает с «бытовым» жанром, выделяя среди его картин *портреты-типы* представителей народа[3].

[1] *Крамской И. Н.* Письма, статьи. Т. 2. С. 248.
[2] *Стасов В. В.* Избранные сочинения: В 3 т. Т. 2. С. 432.
[3] Там же.

Репин, по словам критика, «представляет совершенно другую натуру и другую судьбу», ему свойственен не интерес к судьбе отдельного маленького человека, как Федотову и продолжившему его линию Перову, а «особенный взгляд и чувство» в «постижении и передаче масс людских»[1]. Репина в этом отношении критик объединяет с Верещагиным: «главная задача их творчества — хоры (...) Обоих их тянет вширь и многообъемлемость масс»[2].

Особо выделяет Стасов картину Репина «Бурлаки на Волге» как «великую, истинно историческую русскую картину»[3]. В то же время «Садко», по мнению критика, — слабая аллегория, чуждая дарованию такого реалиста, как Репин. Не удовлетворяет Стасова и картина «Царевна Софья». Стасов вообще отрицает у Репина «дар историчности», наличие воображения, переносящего «художника в другие эпохи, кроме настоящей»[4].

Нет необходимости полемизировать с автором статьи, отметим лишь, что в начале 1880-х годов, когда система жанров русской реалистической живописи уже сложилась и начала давать зрелые плоды, один из ведущих критиков эпохи еще подходит к их оценке с позиций предшествующего периода, и суждения его не отличаются в этом отношении четкостью и стройностью.

В то же время интуитивно Стасов нащупывает типологические особенности этапных произведений, в частности, значение времени как фактора жанровой дифференциации. Определение картины «Бурлаки на Волге»

[1] *Стасов В. В.* Избранные сочинения: В 3 т. Т. 2. С. 445.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 439.
[4] Там же. С. 440. Интересно отметить, как влияет на восприятие этого действительно не лучшего полотна Репина тот ряд художественных явлений, в котором оно воспринято: для Стасова это многочисленные аллегории, имевшие распространение в XVIII — первой половине XIX в. Для нас «Садко» смыкается с фольклорно-историческими картинами Васнецова.

как исторической имеет у Стасова полемический и оценочный, а не типологический смысл. Да и вообще Стасов поначалу явно недооценивает «жанровый» смысл фактора исторического времени.

Так, рассуждая о В. Г. Шварце как о самом крупном «историческом художнике»[1], критик оговаривает, что речь идет об истории прежних эпох: «к нашей, современной» истории Шварц «не имел никакого таланта»[2].

Верещагин же «по историческому духу, по глубокому постижению истории» «стоит наравне со Шварцем». Главное их различие в том, что «область Шварца — старая русская история», Верещагина — так же, как Репина, — новая.

Так что Репин и Верещагин, по мнению критика, — живописцы «хоров». В то время как Шварца интересует судьба «сотен субъектов самых разнообразных. Самых разнокалиберных. Начиная от верху и до низу»[3].

Нашему современнику, знающему перспективы развития отечественной живописи, в построении критика явно не хватает имени В. И. Сурикова. Как ни странно, даже после «Утра стрелецкой казни» художник не был в должной мере Стасовым оценен по заслугам, и только после «Боярыни Морозовой» критик признает молодого мастера и определит его на пустующее место в своем построении: «Суриков создал теперь такую картину, которая (...) есть первая из всех наших картин на сюжеты из русской истории (...)»[4].

Стасов вводит также в круг исторических две картины с сюжетами из Евангелия — «Тайную вечерю» Н. Н. Ге и «Христа в пустыне» И. Н. Крамского. В первой он отмечает «отсутствие иконности» и «некоторый, впрочем, очень недалеко идущий, реализм».

[1] *Стасов В. В.* Избранные сочинения: В 3т. Т. 2. С. 441.
[2] Там же. С. 443.
[3] Там же. Т. 3. С. 60.
[4] Там же.

Во второй — «хорошие качества» «расположения, позы, освещения, драпировки и даже типа».

По словам Стасова, в отличие от нашумевшей картины «Христос и грешница» Семирадского, эти произведения внутренне связаны с современностью, они глубоко отличны от традиционных «картин религиозного содержания», которые «тривиальны и вполне незначительны», лишены даже «истинного религиозного воодушевления»[1].

Так самый заметный критик эпохи не только выявляет основные типы современных реалистических полотен, но и выстраивает их взаимосвязи: иерархию, оппозиционную по отношению к академической. Безусловное предпочтение отдает «бытовой» живописи, включая в это понятие и «хоровые» — социально-бытовые полотна, и бытовые — в строгом смысле слова.

Наравне с «бытовой» живописью критик ставит портрет, с уважением отзываясь о работах, в которых видит «выражение натуры и личности», особо выделяет Перова и Крамского как мастеров социально-психологического портрета, восстает против оказавшегося весьма живучим скрытого пренебрежения к портретной живописи[2].

Пейзажную живопись, называя ее «одной из лучших слав русского искусства», Стасов окидывает беглым взглядом, утверждая особую значимость национального пейзажа[3].

Позднее, в труде «Искусство XIX века», критик отметит и появление нового жанра — исторического пейзажа в творчестве Н. К. Рериха и А. М. Васнецова[4].

---

[1] *Стасов В. В.* Избранные сочинения: В 3 т. Т. 2. С. 451–452.
[2] Там же. Т. 3. С. 95.
[3] Там же. Т. 2. С. 473.
[4] По словам Стасова, Н. К. Рерих взял «себе задачей древнерусский исторический пейзаж с древнерусскими действующими лицами» имел «значительный успех» со своей «древней деревней», как и А. М. Васнецов с его «прекрасными и талантливыми восстановлениями древней Москвы XVII века». — Там же. Т. 3. С. 669.

Значение портрета, пейзажа, в меньшей мере — натюрморта[1] для Стасова несомненно, поскольку все они отражают реальную жизнь.

Теперь критик сознает, что водораздел между «бытовой» и исторической живописью создается фактором времени: предмет первой — жизнь современного общества, предмет второй — общество «прежних», прошедших эпох, хотя понятие «историческая живопись» для Стасова, как и для Крамского, не сразу обретает стабильное и сегодня уже общепринятое значение. Поскольку это положение не прояснено, остановимся на нем несколько подробнее.

Стасов называет исторической картиной «Бурлаков на Волге» Репина. Крамской в так называемом «Письме редактору» ставит знак равенства между понятиями «монументальное», «историческое», «классическое» искусство и «высокий род», добавляя: «а когда это случилось, давно ли в древности или сегодня у моего соседа, все равно. Господствующий у г.г. критиков взгляд тот, что исторический род и труднейший и самый важный»[2].

Как мы уже говорили выше, определение Стасова носит характер оценочный и полемический, оно должно было поставить полотно молодого художника наравне с произведениями наиболее престижного жанра.

Определяющими для «высокого» рода (жанра) живописи Крамской считает иные качества: социальная значимость изображаемого явления («событие важное,

---

[1] Выступая против исключительно гедонистического подхода к искусству «цветов и гирлянд», Стасов дает резкую отповедь реакционной прессе, злорадно утверждавшей, что «вождь» передвижников Крамской перешел к изображению «цветочков»: «Где и когда «реализм» не любил и не признавал «цветов», где и когда он мешал художникам воспроизводить их? «Реализм», который никогда никакой действительности не чуждался и, напротив, постоянно брал и выводил на сцену тысячи предметов и вещей, прежде загнанных или презираемых идеальным, притворным искусством» (цит. по кн.: *Лебедев А. К., Солодовников А. В.* Владимир Васильевич Стасов. Жизнь и творчество. М., 1976. С. 140).

[2] *Крамской И. Н.* Письма, статьи. Т. 2. С. 377.

поучительное», «великое, характерное и интересное»), наличие драматической коллизии («фатальный исход борьбы» героя с обстоятельствами), образ «глубокий и типичный» и, наконец, форма, соответствующая значимости предмета («большой холст и внушительные размеры фигур»[1]).

Современные исследователи нередко опираются на высказывания Стасова и Крамского, имевшие временное значение и переходный характер. Между тем, представление об исторической живописи прошло у Крамского достаточно сложную эволюцию и к 1880-м годам — времени расцвета социально-исторического жанра — обрело ясность и определенность.

Действительно, на определенном этапе Крамской рассматривал историческую живопись как «канву» «для узоров по поводу современности»[2], а Стасов вообще отрицал право художника «представлять такие столетия, которых он не видел сам и не изучал с натуры». «Единственно возможная история, — категорически утверждал критик, — это современная художнику история»[3]. Именно потому оба они скептически отнеслись к первым опытам создания реалистических исторических полотен, хотя высоко оценили В. Г. Шварца. Стасов, уверенный, что «для картин из старой нашей истории время для нас, кажется, еще не пришло»[4], неодобрительно встретил первые исторические полотна Репина и Сурикова.

В представлениях Крамского конца 1870-х годов русская реалистическая историческая картина должна «отражать мир нашего народа (внутренний)»[5].

С появлением полотна Репина «Иван Грозный и сын его Иван» Крамской отказывается от концепции исторической картины как параллели современным событиям

[1] *Крамской И. Н.* Письма, статьи. Т. 2. С. 377.
[2] Там же. С. 164.
[3] *Стасов В. В.* Избранные сочинения: В 3 т. Т. 1. С. 447.
[4] Там же. С. 123.
[5] Там же. С. 20.

и признает ее самостоятельную ценность, хотя многие современники как раз это полотно связывали с современными трагическими событиями.

Но едва ли не до последнего дня Крамской утверждает, что с исторической живописью «подождать надо»[1], «время еще далеко», ибо «преемственности, традиции и начала нет», что и после Шварца «русская историческая живопись такая же глупая, как и до него». Что час новой исторической живописи еще не пробил, ибо еще не сложились необходимые для ее расцвета условия. Он оценивает «Петра и Алексея» Ге, «Царевну Софью» и «Ивана Грозного» Репина как явления «спорадические»[2]. Однако сам этот безошибочно выстроенный ряд говорит о том, что художник интуитивно выделил новые явления и почувствовал специфику формирующегося реалистического жанра.

Стасов и Крамской различают основные реалистические жанры и отличают историческую картину от «современной» по признаку времени. Восстают против академической иерархии жанров, причем Крамской утверждает равноправие жанров, Стасов — «переворачивает» иерархическую классицистическую систему «родов живописи», увенчанной «большим историческим», и водружает на его место бытовую картину.

Таким образом, художник и критик сходятся в главном — определении содержания и предназначения современного искусства:

- предмет *нового искусства,* в том числе живописи, — жизнь во всей ее полноте, но прежде всего — жизнь русского общества с преобладающим значением *народа* — «угнетенных и обиженных», крестьянства и низших слоев городского населения. Притом в период расцвета реализма русское общество рассматривается в его *историческом развитии;*

[1] *Крамской И. Н.* Письма, статьи. Т. 2. С. 187.
[2] Там же.

- главные функции искусства — общественное служение, борьба с социальным злом путем его обличения, создание «зеркала» — правдивого образа современной жизни русского общества и его исторического прошлого, осуждение и отрицание «свинцовых мерзостей жизни».

Можно различить в их высказываниях и основные реалистические жанры и связующую их структуру. Современность отображается:

- в картинах, посвященных «важным» проблемам современности, когда на сцену выводятся «массы» людей, «хоры» (Репин, Верещагин);
- картинах, освещающих современную жизнь «не историческую, будничную» (Перов, Пукирев, В. Маковский, Прянишников и др.);
- портретах и портретах-типах;
- национальном пейзаже;
- натюрморте.

В составе исторической живописи, имеющей предметом «прошлую историю», «историю прошедших эпох», Стасов и Крамской различают картины:

- «хоровые», отражающие общесоциальные явления и события (Суриков, Репин);
- на историко-религиозный сюжет, отличающиеся особыми качествами, родственными «новой» живописи (Ге, Крамской, позднее — Поленов);
- историко-бытовые, представляющие прошедшие эпохи в частной жизни частного человека (Шварц);
- исторический пейзаж (Ап. Васнецов, Рерих).

Подчеркнем: художник и критик определили диахронный характер реалистической системы жанров русской живописи и локализовали два жанровых пласта, один из которых создает образ современной действительности, второй — образ действительности исторической, прошлого России и русского народа.

Реконструированные как единая система, воззрения современников становления и развития реалисти-

ческой живописи в России дают возможность судить о том, как современники воспринимали реализм в русской живописи XIX века.

Основное предназначение искусства и миссия художника — общественное служение. Представление о цели искусства развивается: поначалу это создание правдивого отражения («зеркала») реальной жизни со всеми ее «мерзостями», в итоге — создание образа-концепции (пластической = художественной) посредством «живой» формы, которой владеет истинный — одаренный — художник.

Были локализованы основные жанровые модификации и намечены очертания диахронной жанровой структуры по принципу настоящее-прошлое.

Памятуя о том, что нам предстоит исследовать этап скрытого — латентного созревания системы, обратим внимание на то, кого из предшественников Крамской и Стасов почитали «отцами» реализма. Крамской и в этом отношении проявил себя как тонкий и глубокий аналитик. Он выделил тех художников, которых мы сегодня уверенно называем предтечами реализма в отечественной живописи: это Александр Иванов и П. А. Федотов.

Размышляя над творческой судьбой Александра Иванова, Крамской приходит к выводу, что художник сознательно проложил для живописцев-реалистов «огромную просеку в непроходимых до того дебрях и именно в том направлении, в котором была нужна большая столбовая дорога»[1].

Признавая огромные заслуги Александра Иванова перед русской реалистической живописью, Крамской

[1] Однако, по мнению Крамского, именно этот «научный», «сознательный» подход и стал у Иванова «тем тормозом, который лишает талант свободы исполнения, пока не усвоены приемы до механической бессознательности. Это сознание было ядом, разложившим элементы художника на составные его части». Свободу творчества Александр Иванов, по убеждению Крамского, обретает лишь в «Библейских эскизах», которые заставляют по-иному увидеть не только наследие великого предтечи реализма, но и будущие горизонты живописи. Там же. С. 361, 365.

возвращается к мысли о природе художественного образа, о взаимоотношении художника и его эпохи, общества, в котором он живет. Эти размышления приводят его к пониманию диалектики художественного процесса, в котором духовная и практическая деятельность, сознательные и неосознаваемые усилия слиты в нерасторжимое единство. Вот тогда и созревает ясное представление о способе художественного преобразования реальности, которому теоретик дает наименование «художественного», или «пластического концепирования»[1].

Стасов выделяет Павла Федотова, утверждая, что В. Перов — его прямой наследник[2]. Венецианова Стасов полностью отрицает и ставит его сначала в один ряд едва ли не с противниками реализма — «старыми академистами» — «Егоровыми, Шебуевыми, Венециановыми, Варнеками и Тропиниными»[3], затем — с Орловским и Теребеневым[4]. В конце жизни, подводя итоги столетия в большой работе «Искусство XIX века», опубликованной в 1901 году, разражается гневной филиппикой: возражая против признания Венецианова «отцом русской бытовой живописи» и признавая лишь его заслуги в пейзажной живописи, Стасов отрицает даже национальный характер «лжерусских», «лжебытовых» «упражнений» художника и его учеников[5].

Так, выстроив гипотезу и используя ее в качестве «маршрутного листа», можно начать исследование жанровой системы с латентного этапа ее зарождения и развития, протекающего скрыто, в недрах художественного процесса, в сложном взаимодействии с сосуществующими системами.

[1] Это положение четко сформулировано в ноябре 1882 года в письме к П. П. Мижуеву, возглавлявшему комиссию по сооружению памятника М. Ю. Лермонтову в Пятигорске.
[2] *Стасов В. В.* Избранные сочинения: В 3 т. Т. 2. С. 432, 445.
[3] Там же. Т. 3. С. 276.
[4] Там же. С. 313.
[5] Там же. С. 647–648.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ЭТАП ЛАТЕНТНОГО РАЗВИТИЯ СИСТЕМЫ ЖАНРОВ: РУССКАЯ РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

Название одной из первых книг, которую я даже не пыталась предложить ни одному издательству, — «Система жанров русской реалистической живописи в первой половине XIX века», — вызывало, мягко говоря, недоумение у коллег. О какой системе жанров может идти речь, когда ни одного из реалистических жанров нет? Первая половина века — время академизма, классицизма, сентиментализма, романтизма — чего угодно, только не реализма[1]. Можно согласиться с тем, что в творчестве П. А. Федотова появились первые вроде бы бытовые реалистические картины. Ну, пусть — бытовой жанр. Но система?

Рукопись (299 страниц!) была депонирована, то есть отправлена в братскую могилу[2] многих «неформатных» научных трудов.

Однако вопреки очевидности и в полном соответствии выявленным закономерностям новый — реалистический живописный — образ мира зарождается и проходит первый — латентный этап формирования в недрах филогенетического — общественного сознания (сверхсознания?).

---

[1] *Ракова М. М.* Русское искусство первой половины XIX века. М.: Искусство, 1975. С. 3.

[2] *Яковлева Н. А.* Система жанров русской реалистической живописи в первой половине XIX века. М.: НИО Информкультура ГБЛ, 1988. № 1683.

Как созревает в глубинах неосознаваемого психического образ-замысел великого произведения?

Как зарождается и формируется доминантный образ каждого нового жанра?

Так что искать истоки и первые признаки формирования в русской живописи образа, носителем которого станет реалистическая система жанров, следует до того, как появилась и была осознана как нечто небывалое первая реалистическая социально-бытовая картина В. Г. Перова. И обратиться следует к творчеству тех живописцев, в ком современники интуитивно признавали предшественников нового искусства.

Подчеркнем еще раз: речь идет не о реализме как таковом в русской живописи, а именно о *системе жанров русской реалистической живописи XIX века*. О конкретном творческом методе — русском критическом реализме. Понятие вполне устоявшееся и в целом адекватное явлению.

Можно было бы посвятить отдельную главу анализу понятия *реализм*, по сию пору не имеющему общепринятой дефиниции[1]. Ограничимся определением смысла этого многоликого и многозначного понятия в пределах данного исследования.

Жанровая хронотипология живописи дает основания для определения реализма как:

- направления развития искусства, проявляющегося в качестве целеполагания, ориентации на адекватное по форме и содержанию отображение реальной действительности (как материальной реальности — в отличие от реальности духовной), проявляющееся на разных этапах мирового художественного процесса — исторической динамики сверхсистемы = «системы систем» = мирового искусства;
- идеологической основы конкретно-исторического творческого метода, формирующего в живописи особую систему жанров.

[1] См. ниже в Глоссарии определение слова «реализм».

В первом, широком смысле слова имеются в виду проявления реалистического видения и воплощения жизненных наблюдений в первобытном искусстве, в христианской стенописи и иконописании (не случайно укоренилось понятие «реалии» по отношению к иконе, особенно поздней), в дореалистическом искусстве, в частности, изобразительном. Во всех этих случаях принято говорить о реалистичности, реалиях и т. д. Стихийные проявления реалистического видения и отображения мира можно уловить уже в русской живописи XVIII века. И речь даже не о таких явлениях, как *обманка*. Попробуйте категорически отрицать отсутствие признаков реализма в шедеврах Левицкого или Боровиковского! А ведь это век XVIII! Что говорить о первой половине XIX столетия — времени Пушкина и Гоголя в литературе!

Та ниточка Ариадны, которая дана нам гипотезой, подсказывает: очертания фундамента системы нужно искать в творчестве прежде всего трех художников — А. Ш. Венецианова, П. А. Федотова и А. А. Иванова. Пристально всматриваясь в их творческое наследие и используя жанровую хронотипологию, можно обнаружить нечто не вполне очевидное.

Что ни говори — до начала XIX века русское искусство жестко размежевано на элитарное и народное — фольклорное. Даже в церковном искусстве эта демаркационная линия, начиная с петровских времен, приобретает все более жесткий характер. Иконы кисти Боровиковского в Казанском соборе Санкт-Петербурга и трогательные «краснушки» деревенских богомазов — вещи несопоставимые. Тем более в живописи. В картинах русских художников от петровской эпохи и вплоть до войны 1812 года образы крестьян и даже людей купеческого сословия — поистине явления спорадические, которые можно по пальцам перечесть. И это в стране, в которой и в XVIII, и в XIX веке, как многие века до того, население состояло в основном из

мужиков — крестьян и горожан в небольшом количестве, и это тоже в основном — «простой народ».

А между тем «низшие сословия» составляли не просто основу русского социума — они им и были, поскольку дворянство представляло собой абсолютное меньшинство населения огромной страны. Да, именно эта малая часть социума создала основы той культуры, которой прославлен Век Просвещения и Золотой век русской литературы. Культуры, в которой «Мужик с тараканом», няня — добрая подружка и Савельич вплоть до «Бориса Годунова» были явлением редчайшим. Да и у гения Александра Сергеевича ремарка народ «несется толпою», «безмолвствует» и обещает «русский бунт — бессмысленный и беспощадный». Так что скромные русские живописцы Венецианов и Тропинин — да простят меня пушкинисты! — вводят в отечественное искусство крестьянина, горожанина и просторы русской природы раньше Александра Сергеевича.

Так сложилось, что сам состав художников — мастеров изобразительного искусства — был более демократичным по происхождению, нежели литераторов[1]. Первооткрывателями русского социума в живописи и стали Венецианов с учениками, Федотов и Тропинин.

Венецианов первым решительно расширяет предметную сферу живописи, вводя в нее *народные бытовые сцены* и *крестьянский портрет* как особый жанр со своей поэтикой, закладывает образные основы русского *национального пейзажа* и того *эпического символико-бытового жанра*, который сам называет «домашним», рассуждая о своих «картиночках». В них нетрудно увидеть поэтические истоки того культа народа, который станет впоследствии одной из отличительных черт русского реализма. Так что А. Г. Венецианов имеет полное право именоваться одним из основоположников русского реализма как конкретно-исторического творческого метода.

[1] Медалисты по выпуску из академии получали дворянство.

Но! Называть Алексея Венецианова реалистом было бы столь же неверно, как безраздельно причислять его к классицистам, сентименталистам или романтикам. Он, как целый ряд его современников, был художником переходного этапа русской живописи, когда закончилось ученическое освоение европейского опыта и пришла свобода мастерского владения всеми ее возможностями, когда на гребне патриотического подъема в годину наполеоновского нашествия родилась национальная школа живописи.

Знаменитое высказывание Венецианова, в котором он формулирует свое «озарение» после эрмитажной картины Ф. Гране[1] («ничего не изображать иначе, чем в натуре является, и повиноваться ей одной без примеси манеры какого-нибудь художника, то есть не писать картин a'la Rembrandt, a'la Rubens и проч., но просто, как бы сказать, a'la natura»[2]) далеко не столь однозначно, как кажется.

Ценность натуры как таковой была очевидна и классикам, и романтикам, переход в «натурный класс» был важнейшим для художника этапом его академического образования. Хотя «поправить» простонародную внешность натурщика было делом естественным и поощряемым. Вся соль заключалась в этом *«без примеси манеры»* — в принципиальном отрицании подражательного ученичества — даже когда речь идет о высотах европейской живописи. Рембрандт и Рубенс — авторитеты неоспоримые. Не может не поражать пафос отважной самостоятельности русского художника, которая одна может стать фундаментом формирования национальной школы.

---

[1] Картина «Внутренний вид хоров церкви Капуцинского монастыря на площади Барберини в Риме» поступила в петербургскую таможню в 1820 году // Летопись жизни и творчества А. Г. Венецианова. — Алексей Гаврилович Венецианов // Выставка произведений к 200-летию со дня рождения. Каталог. Л., 1983. С. 12.

[2] *Венецианов А. Г.* Письмо к издателю... 1831 год. Алексей Гаврилович Венецианов. Статьи. Письма. Современники о художнике. Л., 1980. С. 49.

Стоит вспомнить, что эта декларация произнесена Венециановым в 1831 году, когда созданы были все основные и лучшие работы художника. Когда художник отважно переосмысливает и преобразует европейский опыт. Пример — его картины аллегорического характера, закомпонованные как аллегории, но написанные «натурально», с ориентацией на визуальную убедительность изображения и тем преобразованные в образы повседневной реальности.

Таковы, к примеру, «Портрет Кирилла Ивановича Головачевского (1735–1823), инспектора Академии художеств, с тремя воспитанниками Академии» (1811, ГРМ), в котором легко угадывается аналогия венчающей здание Академии статуи Венеры с гениями искусств как символ приоритетной значимости просвещения.

Такова и картина «Утро помещицы (Помещица, занятая хозяйством)» (1823, ГРМ), в которой внешне обыденное явление есть не что иное как воплощение идеи — аллегорическое! — патриархальных взаимоотношений между помещиками и крестьянами. Эти «аллегории» обретают живую плоть и дыхание обыденной жизни русских людей определенного исторического периода, превращаясь в «бытовые» сцены.

Так что заслуги Венецианова перед русской живописью — не только, а, может быть, и не столько даже работа a'la natura и переориентация искусства на создание образа социума — народа России, в полном смысле этого слова — ее, живописи, демократизация. Едва ли не важнее тот факт, что Венецианов разрабатывает *художественный образ*, в котором «натура» сохраняет живую прелесть и убедительность, но в то же время становится воплощением — живой оболочкой «идей и мыслей». По сути, это и есть реалистический живописный образ, в котором *явление* есть воплощенная *сущность*. Искания Венецианова аналогичны исканиям Александра Иванова, который разрабатывает проблему внешнего выражения внутреннего характера,

внутренней сути личности — и Божественной Сущности в «эпохиальном» Явлении. Это тот образ — «пластическая концепция, о котором мечтал Крамской и который создают великие реалисты 1880–1900-х годов Репин, Суриков, Васнецов, Серов... Это во-первых.

Во-вторых, «картиночки» Венецианова распахнули перед зрителем бескрайние дали русской равнины, того величавого пространства, которое сформировало в самом полном смысле этого слова национальное мировидение и мироощущение, оказало решающее воздействие на духовный склад и самоидентификацию русского этноса. Разработанная художником концепция *живописного пространства* как естественной *среды обитания главного социального слоя* крестьянской страны легла в основу парадигмы новой — реалистической живописи. Иными словами, Венецианов разрабатывает живописную концепцию социального пространства.

Напомним: все великие переломы в искусстве живописи происходили с изменением именно этих параметров: *предмета изображения* (мир Горний — мир дольний), *функций*, *предназначения искусства* (обожения, возвращения к первообразу — воспитания и образования человека земного и для земной жизни), *пространственной* концепции (обратная перспектива Средневековья — прямая перспектива Возрождения) и соотношения *явления* и *сущности* в художественном образе. В наследии скромного художника, тихо работавшего в небольшом имени под Тверью, обнаруживаются серьезные шаги к смене парадигмы русской живописи.

Расширение социального охвата живописи осуществляется не одним Венециановым. Крестьянские образы становятся все более конкретными в произведениях учеников и последователей мастера, особенно многочисленных в 1840-е годы. Городские «типы» — открытие как русской литературы, так и «натуральной школы» в графике и живописи, вклад которой в изучение

социальной структуры общества России пока не изучен и не оценен в полной мере.

Городской люд приводят в русскую живопись В. А. Тропинин с его галереей «романтических и реалистических портретов» жителей патриархальной Москвы и «бытописец» П. А. Федотов.

Не станем здесь разбираться в том, по ведомству какого «направления, течения и стиля» должно провести крепостного мастера Тропинина. Факт есть факт: наряду с портретами хозяев — помещиков — он создает великолепные изображения дворового люда и обычных горожан мещанского сословия. Его очаровательная «Кружевница» (1823, ГТГ) приведет за собой вереницу милых женских образов, а также москвичей всех рангов и сословий, доброжелательно взирающих на зрителя с небольших камерных полотен. Эта «милота» простого горожанина не была большим откровением, но способствовала своего рода легитимации камерного портрета ничем вроде бы особо не примечательной, но близкой и симпатичной художнику личности.

Того же рода портреты, но в миниатюрном формате, писал со своих друзей и знакомцев П. А. Федотов. Однако его трагический «оплеванный фурор» связан не с портретной, а с «жанровой» живописью. Не станем пересказывать общеизвестные факты. Остановимся на одной — важнейшей в избранном нами аспекте странице его творчества и жизни.

То, чего, по мнению реалистов второй половины века, не доставало живописи А. Г. Венецианова — «тенденция» — социальная направленность как определяющая целеполагание, а также реалистическая конкретность образа современной социальной действительности — явилось публике в картинах П. А. Федотова. Первые его произведения, вынесенные на суд зрителей, соединились в общественном сознании с критическим реализмом Н. В. Гоголя и «натуральной школой» русской литературы. Способствовали этому проблемно-тематическое

сходство сюжетов и образов, ясно ощутимый критический настрой, а главное, лежащее в основе всего желание художника воздействовать на «современные нравы».

Представления о воспитательных функциях искусства, характерные для эпохи русского Просвещения и развитые по-своему Венециановым, в творчестве Федотова принимают ясно различимую социальную окраску.

Если Венецианов стремится отобразить те стороны жизни русских крестьян, которые имеют характер вечных ценностей (близость к природе, сохранившуюся «натуральность» — естественность жизненного уклада, красоту и гармонию внешнего облика), Федотов сосредоточивает внимание на социальной дисгармонии, на том, что искажает природу человека в современной жизни.

Венецианов ориентируется на *«портретное»* отображение тех явлений окружающего мира, которые соответствуют его представлениям о нравственно-эстетическом идеале. В творчестве Федотова воплощение натуры развивается в направлении *социальной типизации* личности и иных явлений действительности.

Социальная характеристика личности естественно возникала как следствие пристальных наблюдений натуры в портретных образах Венецианова и его последователей. Развитый «купеческий» портрет, и провинциальный, и столичный, которым не гнушались даже такие мастера, как Г. И. Угрюмов, мастеровые Л. К. Плахова, ветераны 1812 года П. Е. Заболотского, уличные типы И. С. Щедровского и многих других прокладывали дорогу поискам Федотова.

Их же заслугой была разработка интерьера как среды обитания человека, отличающаяся той повествовательной конкретностью, которая придавала образу жилья самоценность и жанровую автономность. Кабинеты и гостиные, чердаки и подвалы, комнаты и мастерские художников рассказывали о своих хозяевах,

об их социальном статусе и образе жизни языком предметов, несущих на себе отпечаток интересов, привычек и пристрастий людей, их населяющих.

Все эти «блоки» были использованы Федотовым и положены в основу принципиально нового по своим качествам реалистического образа. Органично вошли в него, подчиненные главной цели: отобразить реальную жизнь наиболее близких ему слоев общества и служить средством их нравственного воспитания.

Расширение тематического диапазона и введение новых типов в сферу эстетического и художественного освоения было для выходца из «разночинной» среды облегчено тем, что он «с младых ногтей» и не понаслышке знал мир мелкого и среднего чиновничества, купечества, низших и средних армейских чинов. Полученный в детстве и юности запас впечатлений, очевидно, осмыслен в годы, когда художник был связан с петрашевцами. С полной очевидностью эти идеи отразились в сепиях Федотова, а затем и в его живописных картинах[1].

Эти ноты прозвучали уже в первой картине П. А. Федотова «Утро чиновника, получившего первый орден (Свежий кавалер)» (1846, ГТГ). В ней образные элементы, сформированные на предшествующем этапе русской живописи и сплавленные воедино, дали качественно новую целостность. С этой картиной связано важнейшее для формирующегося реалистического живописного образа открытие Федотова — «временность» его героя.

Это важнейшее открытие первым заметил отнюдь не дружественный художнику автор статьи «Эстетическое кое-что по поводу картин и эскизов П. А. Федотова», опубликованной в «Москвитянине» под литерами П. Л.[2] Автор — П. Д. Леонтьев, которого В. В. Стасов назвал в числе тормозов русского искусства[3].

[1] *Шумова М. Н.* П. А. Федотов и петрашевцы. Л.: АКД, 1978.
[2] Москвитянин, 1850. № 10. Отд. 6. С. 21–32.
[3] *Стасов В. В.* Тормозы нового русского искусства // Избранные сочинения: В 3 т. Т. 3. С. 595–596.

Суть статьи отнюдь не сводилась к простому выражению «негодования» и враждебного отношения к художнику[1].

С чуткостью и прозорливостью недоброжелателя критик фиксирует «новость рода» и «оригинальность», а вместе с тем «современность в оригинальности» «направления» картин Федотова и пытается найти секрет их обаяния для публики. Определяя особенности «нового рода» живописи, Леонтьев формулирует нормативное положение о необходимости «ясного различения» родов живописи, ибо «эстетическая критика» должна состоять в «указании данному художественному произведению места между другими художественными произведениями», основываясь на «изучении образцов»[2].

В сущности, Леонтьев одним из первых в русской науке об искусстве предпринимает шаги по выявлению особенностей и генетических корней первого реалистического — *социально-бытового жанра* русской живописи и задумывается над проблемой не только определения, но и структуризации «родов живописи», хотя опирается при этом на традиции скорее западноевропейские, нежели отечественные. Не станем пересказывать публикацию, сосредоточим внимание на главном в ней.

Знаменательно, что критик враждебного лагеря сближает художника ни много ни мало — с римским сатириком Ювеналом, «который клеймит недостатки целого общества»[3].

«Сатирическая усмешка» Федотова, в которой «много карикатурного», напоминает Леонтьеву творения Хогарта, однако при этом автор статьи отмечает и различия между мастерами: Хогарта не интересует, типично ли отражаемое им явление, его

[1] *П. Л.* (*П. М. Леонтьев*) Эстетическое кое-что по поводу картин и эскизов г. Федотова // Москвитянин. 1850. № 10. Отд. VI. С. 21.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 31.

критика направлена против частных лиц, не содержит обобщений, потому его сатирические образы, как правило, портретны — все, что у него «есть язвительного, бывает направлено против отдельных лиц, а не вообще». Федотов, напротив, любит сцены «более натуральные, более обыкновенные», его критика направлена не против конкретного факта или конкретной личности, поэтому в его картинах «портретов нет: нет, по крайней мере, портретов в значении портретов (о моделях разного рода мы не говорим). Наш художник дает типы действительных лиц, типы из разных слоев общества»[1].

Судя по контексту, Леонтьев, говоря о «типе», вкладывает в слово более широкое понятие, нежели то, что бытовало в применении к изображениям, например, «петербургских типов» (вспомним популярные тиммовские издания). Речь идет об уровне обобщения и потому наполнение термина приближается к тому, которое дал В. Г. Белинский: у Хогарта, по мнению автора статьи, нет «типов, служащих представителями целых разрядов тогдашнего английского общества», в то время как у Федотова преобладают именно они, т. е. социальные типы. Этот русский художник — «нравоописатель по воле; его стремление — верность, правда в изображении современных нравов; они для него цель, а не средство, содержание, а не материал[2]. Так критик враждебного реализму лагеря открывает важнейшую вещь: типизацию как одно из основных отличительных качеств нового искусства и более того, объявляет П. А. Федотова ее первооткрывателем в русской живописи.

Леонтьев отмечает еще одну важную особенность творческого метода Федотова — его сопряженность с эпохой, историческую конкретность отраженных им

---

[1] *П. Л.* (*П. М. Леонтьев*) Эстетическое кое-что по поводу картин и эскизов г. Федотова // Москвитянин. 1850. № 10. Отд. VI. С. 27.

[2] Там же. С. 30.

явлений и характеров: художник, по его словам, «хочет только передавать полотну плоды своей наблюдательности <...>. Потому-то все, что ему особенно удается, носит *ясно современный*, можно сказать, *временный характер* (выделено мной. — *Н. Я.*)... Все это образы типические и образы не всегдашние, а временные... Его главная черта — меткая наблюдательность, удивительное умение подмечать во всем окружающем характеристические странности»[1].

«Временность» типа, о которой с нотой неодобрения говорит Леонтьев, и есть та объективная социально-историческая обусловленность характера, за отсутствие которой в послефедотовское время упрекнет Брюллова разочаровавшийся в нем и его картине «Последний день Помпеи» Стасов.

Подчеркнем важность этого открытия: если Венецианов открывает для реализма в русской живописи *пространство социума*, или социальное пространство, то Федотов разрабатывает концепцию живописного изображения *социального времени*.

В активе русской живописи ко времени вступления в ее владения Федотова, кроме разработки фундаментальных для реализма общих оснований, уже были готовые к использованию образы — «блоки» для создания реалистической картины. Необходимо было преобразовать их на новых основаниях, ввести в качестве «малых» в реалистический интегративный образ.

Вслед «Кавалеру» идут столь же яркие герои «Завтрака аристократа», «Разборчивой невесты»(1847, обе — ГТГ), «Сватовства майора» (1848, ГТГ, вариант-повторение 1850–1851, ГРМ) и пр. Яркая индивидуальность не мешает каждому образу Федотова быть типическим, отражать свойства и качества своей социальной среды.

[1] *П. Л.* (*П. М. Леонтьев*) Эстетическое кое-что по поводу картин и эскизов г. Федотова // Москвитянин. 1850. № 10. Отд. VI. С. 27.

Диалектика общего и единичного в типическом образе круто изменяется в поздний период творчества художника.

Острая индивидуальность персонажей, характерная для произведений конца 1840-х годов, сменяется имперсональностью образа офицера в «Анкор, еще анкор!» (1852, ГТГ), идеальной женственностью кроткой «Вдовушки» (Вдовушка. 1851, четыре варианта картины находятся в Ивановском ХМ, ГТГ, ГРМ, повторение — в Национальном музее в Варшаве), гротескностью образов игроков («Игроки». 1852. Киевский музей русского искусства).

Федотов успешно использует, обогащая, ту концепцию пространственных решений, которую разработали художники-романтики, А. Г. Венецианов и его ученики и последователи. Его поиски и главные открытия связаны со временем. Его заслуга — подчеркнем еще раз — это открытие времени социума и времени человека, сформированного своим временем и средой, в которой ему суждено жить.

Следует отметить, что в современной Федотову критике вопрос о жанровой специфике его работ стоял весьма остро и служил активизации восприятия и анализа его произведений. Поначалу «новый род», в котором работает Федотов, даже не находит определения, позднее, в 1860-е годы, критика пытается закрепить за ним название «живописи бытовых сцен» или «жанра», что вызывает резкие возражения Стасова.

Довольно рано выясняется, что старыми понятиями «военных» или «домашних» сцен новое явление определить невозможно[1], что художник создал «иной, новый род живописи, который увековечил воспоминание о нем в истории живописи русской школы»[2]), что

[1] *Дружинин А.* «Воспоминания о русском художнике Павле Андреевиче Федотове». М., 1918. С. 17.

[2] *Толбин В.* Павел Андреевич Федотов. Пантеон. 1854. Т. XIII. Кн. I. Январь. С. 9.

он проложил новый путь, «отмежевав одну определенную область в искусстве», направление, «чуждое идеалов», берущее начало «прямо из жизни народа»[1].

Уже современникам было ясно, что открытия Федотова имели не узко жанровый, а всеобщий для развития русского реализма характер, ибо закладывали в основу формирующегося реалистического образа мира важнейшие качества: конкретность *типического социально-исторически обусловленного характера*, средства, позволяющие в типическом образе героя дать портрет целой его жизни, а сквозь призму конкретного, единично неповторимого *проникнуть в сущность общих социальных процессов*, воплотить состояние всего общества или его слоев на определенном историческом этапе.

Разработан Федотовым и способ отображения длящегося *времени* в остановленном кистью мгновении. Поняв конкретную связь личности современного человека с особенностями развития общества, живопись не могла не перенести этих результатов на исторические жанры. Однако историческая живопись не просто позаимствовала у развивающегося рядом социально-бытового жанра новое отношение к жизни и к истории. Она шла к реалистическому пониманию истории общества и социально-исторической обусловленности личности самостоятельно, в ней зреет тенденция (осуществимая ли?) к *воссозданию* прошлого таким, каким оно *было*, а не должно или могло бы быть.

В первой половине XIX века Академия переживает благодатную пору собирания плодов своей системы: ее питомцы достойно выходят на европейский уровень и «большой исторический род» наконец дает зрелые плоды. Из стен величественного здания на берегу Невы выходят художники-творцы, мыслящие с кистью в руках. Карл Брюллов, Федор Бруни, Александр Иванов,

[1] Павел Андреевич Федотов // Русский художественный листок, издаваемый В. Тиммом. 1853. № 19.

обретя внутреннюю свободу, решают задачи, которые и не снились их предшественникам: они становятся судьями своего времени, обращаясь к прошлому не только России, но всего человечества. Обращаясь к истории, «великая триада» пророчествует о будущем: видит конец эпохи («Последний день Помпеи»), предвидит страдания человека на его пути к этому будущему («Медный змий»), провидит спасение — в поиске духовно-нравственного совершенства — и для своего народа, и для всего человечества («Явление Христа народу»). Для того чтобы были поняты их прозрения, чтобы апокалиптические видения, обретшие плоть в их картинах, были оценены как реальные предостережения обществу, должны были пройти времена, измеряемые столетиями.

Естественно, выросшие в пору расцвета победительного патриотизма, исторические живописцы мечтали прославить великие исторические деяния Отечества. Но ничего великого на этом пути ни одному из них создать так и не удалось. Полотна на темы русской истории кисти их отцов и учителей — О. А. Кипренского, А. И. Иванова и В. К Шебуева — при всем уважении к их заслугам, несравнимы с шедеврами их же учеников. Время русской исторической картины не пришло.

И все же русские «академики» первой половины XIX века внесли огромный вклад в дело формирования русского реализма второй половины XIX века. Это учителя ввели в живопись русскую историю. Ученики разработали для нее *большую форму «хоровой картины»*. Без этой формы русский реализм второй половины XIX века вполне мог бы остаться на уровне маленького бюргерского бидермейера с обличительной начинкой.

Совершенно особое значение для становления реализма имели искания Александра Иванова.

Еще в ранней юности он ступень за ступенью, шаг за шагом упорно овладевает огромным потенциалом

композиции картины: словно ступает по «лествице совершенств», одну за другой решая профессиональные задачи.

Сам этот образ «лествицы нравственного совершенств» — от Приама до божества — впервые отработана им в юношеской картине «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» (1824, ГРМ), которую Крамской называл мАстерской.

Во второй большой картине — теперь уже на библейский сюжет «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару» (1827, ГРМ) — композиционная схема подчинена ассоциативному образу: поднятая указующим жестом к небесам рука Иосифа свидетельствует о невозможности изменить предначертание небес. Пророк словно бы держит невидимые весы, на чаши которых положены две судьбы — виночерпия, обрадованного доброй вестью о скором освобождении, и хлебодара, повергнутого в бездну отчаяния от предсказанной пророком казни.

В «Иосифе» Иванов виртуозно, используя лишь средства внешнего выражения состояния модели, показывает зрителю, что перед роком человек — виновный или невинный — бесправен и бессилен; как впервые замечено М. В. Алпатовым, хлебодара и виночерпия молодой художник пишет с одного натурщика. Эти герои идентичны, по сути, перед нами один человек, по воле рока оказывающийся в различных жизненных ситуациях: причина гибели одного и торжества другого вне их личного существования и качеств натуры или характера.

Но главный дар Иванова формирующемуся реализму — это его картина «Явление Христа народу» (1837–1857, ГТГ). То совершенное слияние реалистического воплощения *видимой реальности* и глубочайшего смысла — воплощенной в нем *сущности*. По формуле: Явление и Божественная Сущность. У художников-реалистов это формула — живое, жизненное, убеди-

тельно живописное явление как оболочка социальной сущности. Это та самая формула, которую до того использует Венецианов в своих скромных картиночках. Но теперь — совершенная «большая форма», без которой немыслим русский реализм.

Совсем не случайно молодой Крамской интуитивно почувствовал, что Александр Иванов открыл широкую дорогу будущей русской живописи, а молодой Суриков часами просиживал в зале Румянцевского музея перед великим творением.

Подведем итоги — для себя, памятуя о том, что только для себя, в своей лаборатории можно использовать такие жесткие и однозначные определения, которые в работе с «живым» материалом искусства следует уточнять и смягчать. Что все наши построения, более или менее строгие, — это всего лишь модели, неизбежно упрощающие живые факты. Подручные схемы, помогающие выявить новые крупицы смыслов.

Да, в русской живописи первой половины XIX века не сформировался ни один из будущих реалистических жанров. Однако именно в эти десятилетия, а точнее, во второй четверти XIX века заложен фундамент системы жанров русской реалистической живописи, а именно:

- сформирован *предметно-функциональный* детерминант новой системы — изображение и критическое осмысление реальной жизни русского социума в расширенном смысле этого понятия, причем усвоена главная функция реализма — осознанное общественное служение искусства, его способность влиять на общество;
- разработана концепция «социального пространства» как места обитания основных слоев населения России: крестьянства — пространства природного (Венецианов и его последователи) и жизни не элитарных слоев городского народонаселения — камерного (Федотов и его последователи);

- открыто «социальное время» как фактор формирования личности — художественный образ «временного человека» и приемы его изображения в картине;
- определены принципы и разработаны приемы создания живописного образа как *пластической концепции*, в которой убедительное изображение *явления* есть живописная оболочка *социальной сущности;*
- освоена живая смыслопорождающая форма как средство приращения знания о мире и человеке;
- заложены основы бытового и социально-бытового жанров;
- разработаны образные «заготовки» — блоки, из которых в дальнейшем сложатся реалистические жанры, а именно:
    - национальный пейзаж — образ русской природы в творчестве Венецианова и его учеников;
    - «социальный» интерьер — точно передающий «говорящую» обстановку обитания того или иного слоя русского общества;
    - «социальный «тип» — выработаны приемы создания типического образа человека как представителя той или иной социальной группы.

Таким образом, можно констатировать, что фундамент системы жанров русской реалистической живописи был заложен в первой половине XIX века. Нужен был толчок для того, чтобы в перенасыщенном растворе началась кристаллизация самой системы. Этим толчком стала бурная активизация социальных процессов в России 1860-х годов.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

РЕВОЛЮЦИОННОЕ СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ: РУССКАЯ РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ В 1860-е ГОДЫ

Становление и развитие системы жанров русской реалистической живописи происходит в уникальных условиях максимально возможной для искусства свободы.

Товарищество передвижных художественных выставок, к тому же получившее поддержку меценатов, первым среди которых был П. М. Третьяков, в 1870-е годы практически снимает не только давление Академии как представителя властного заказчика, полностью определявшего судьбу художника еще за полвека до того — вспомним рыдания уволенного отца Александра Иванова Андрея Ивановича, но и материальную зависимость от воли заказчика, в которую попадают художники в пору складывающегося художественного рынка. Для мастеров предшествующего периода, когда в стране он практически отсутствовал, зависимость от двора и высших слоев общества — непосредственно или через Императорскую академию художеств управлявших, а точнее, распоряжавшихся искусством, — была полной. Только передвижники-реалисты смогут творить, не думая по крайней мере о куске хлеба.

Сказанное вовсе не означает полной свободы самовыражения, как может показаться. Вожжи управления художественной жизнью России перехватывает обретающее в 1860-е годы невиданную до того силу общественное

мнение. Социальный фактор оказывает огромное влияние на искусство. Но поскольку именно общественное служение признано русскими художниками-реалистами главной целью, общественное мнение становится мощнейшей силой моральной и материальной поддержки, поскольку посещаемость выставок обеспечивает художников.

Сразу подчеркнем: влияние внешних регуляторов не мешает свободному развитию формирующейся и эволюционирующей системы жанров реалистической живописи и определяет не характер ее, не структуру, скорее — очередность выступающих на первый план и «отрабатываемых» типов художественного образа — жанров.

Логика жанрового процесса в 1860–1880-е годы поражает: как в творческом акте, непреложно один за другим проступают очертания элементов художественного образа мира, чтобы на рубеже XIX–XX веков явить себя в стройной и гармоничной, отличающейся замечательной полнотой системе — носительнице реалистической картины мира.

Категория «художественный образ мира» позволяет вскрыть важную внутреннюю закономерность художественного процесса: поэтапное фокусирование на основных художественно-образных элементах.

В 1860-е — это социум России в состоянии обострения социальных противоречий; в 1870-е — образ неповторимой личности во всей сложности ее характера, склада, социально-типических и индивидуальных качеств; в 1880–1890-е — русское общество в его историческом бытии, образ прошлого России и ее народа, становящийся ключом к настоящему и средством осознания собственной самобытности; в 1890–1900-е приходит пора русского национального пейзажа.

По мере того как поочередно оказываются в центре внимания эти образы, система обретает «портретную», «социально-историческую» и «пейзажную» остроту

видения. Следует подчеркнуть, что фазы процесса не являются сменой одного подхода и одних жанров другими: *идет обогащение системы, накопление качеств, расширение и углубление охвата реальности, пополнение репертуара реалистических жанров*.

Проявляется закономерность, которую, по аналогии с «памятью жанра» (М. Бахтин), можно поименовать «памятью» системы жанров.

1860-е годы в России — это время жестких общественных противоречий — и время революционного становления системы жанров реалистической живописи. Уже в России конца 1850-х годов сила общественного мнения такова, что побуждает власть к реформам. В 1860-е общество ангажирует искусство на выполнение социальных функций, поощряя его обличительный характер.

Возмущенное поражением в Крымской войне, не удовлетворенное реформами, и прежде всего тем, на каких условиях отменено крепостное право, общество настроено критически по отношению к власти. Небывалое значение обретает журналистика. Едва ли не на первое место среди искусств выходит сатирическая графика. Рядом с ней, почти в унисон, врывается в хор возмущенных голосов русская обличительная живопись. Сразу замечено обществом появление жанра *социально-бытового*. «Под сурдинку» появляется несколько исторических жанров.

В 1860-е реалистическая система жанров ускоренными темпами создает особый «эскиз» будущего реалистического художественного образа мира. По сравнению со зрелой картиной мира, которая станет результатом полного развития системы, этот образ дает очертания скупые и четкие, словно в графическом рисунке: он чуть более жестко социоцентричен, сфокусирован на негативных явлениях российской действительности, в нем преобладает критическое «социальное видение мира», притом вне зависимости от того, идет ли речь о современности или об истории. Живопись подчинена

задаче обличения социального зла и утверждения идей социальной справедливости как неотъемлемой и главной части Истины и Добра. «Обличительная» живопись шестидесятников отличается содержательно-функциональным и стилистическим единством.

Все это позволяет говорить об особом этапе развития реалистического образа мира и реалистической системы жанров.

Формируются одновременно два жанровых пласта.

Один составляют жанры, заложившие основу живописного образа современной социальной действительности и тяготеющие к социально-бытовой живописи Василия Перова и его единомышленников.

Второй — это историческая живопись в нескольких ее жанровых модификациях — национально-исторические жанры Вячеслава Шварца и евангельская историческая картина («Тайная вечеря» Н. Н. Ге.1863, ГРМ).

Бытовая и социально-бытовая картины занимают на выставках заметное место и представлены произведениями верных последователей Федотова. Разрабатываются традиции поэтического реализма Венецианова, по своей тональности входящие в некоторый диссонанс с обличительным звучанием живописи 1860-х годов. «Отдых на сенокосе» (1861, ГТГ), «Выход из церкви в Пскове» (1864, ГТГ) А. И. Морозова, «Крестьянская девочка» (1865), «Девочка» (1866. Обе — в ГРМ), «Бабушкины сказки» (1867, ГТГ) В. М. Максимова, «Офеня-коробейник (Офеня в деревне)» Н. А. Кошелева (1865) свидетельствуют о том, что эта традиция сохраняется, хотя и отходит на некоторое время на второй план.

Связанная с литературой и графикой «натуральной школы», живопись продолжает разработку «типа» и уличной или домашней сцены, нередко с юмористическим или сатирическим оттенком (картины А. Ф. Чернышева, К. К. Шульца, того же Н. Г. Шильдера, Н. Е. Рачкова, А. А. Попова, А. М. Волкова, молодого В. М. Максимова и др.).

Строго говоря, никаких особых обличений «социального зла» — акцентирования темных сторон жизни — того, что было общественным тонусом эпохи, в этой живописи не было. Изображения «житейской дрязги» в этих картинах имели репортажный характер «на злобу дня», были чаще данью моде, нежели попыткой разобраться в ситуации и добыть некое новое знание о жизни России. Это были содержательные новации в формах близких к натурализму.

Однако такое положение продлилось недолго. Вскоре простой «копии» действительности становится мало: оглядывающаяся на Федотова, понемножку присматривающаяся к «Явлению Мессии» Иванова, публика хочет не просто «жанра», но «жанра мыслящего».

Нужен был мастер, способный усвоить уроки прошлого, в условиях обостренного общественного внимания к искусству выработать реалистический живописный образ на актуальном материале и проложить дорогу новому творческому методу. Таким мастером и стал В. Г. Перов.

Первое отмеченное критикой произведение Перова — картина «Приезд станового на следствие»(1857, ГТГ) эклектична. Есть в ней привкус академизма, особенно в фигуре пригожего «преступника», для которого позировал художник Прянишников, и это вызывает наибольшие нарекания критики. Живопись приглаженная, старательная, в духе Зарянко.

«Сцена на могиле» (1859, ГТГ) — это своего рода попытка вослед позднему Венецианову внести символико-аллегорический подтекст в современный материал.

Содержание картины «Проповедь в селе» (1861, ГТГ) внешне вполне безобидно: по утверждению Перова, это просто воздействие проповеди Иоанна Златоуста «на различные характеры, на бедность и богатство, на юность и старчество»[1].

[1] Цит. по: *Лясковская О. А.* В. Г. Перов. И.: Искусство, 1979. С. 32.

В. М. Обухов, цитируя в своей статье высказывание Перова, справедливо утверждает, что «картина в целом может восприниматься как своего рода модель провинциальной России середины прошлого века»[1]. Упрекая автора в некоторой прямолинейности социального заказа и односложном морализме, современный исследователь так же, как современники, не замечает того действия в глубине затененного пространства третьего плана, которое придает образу Перова стереоскопию и истинную глубину, остро социальный внутренний подтекст.

Перов впервые столь активно использует композиционные средства для внятного выражения мысли. Повествование разворачивается слева, где на амвоне помещена фигура священника, одной рукой указующего на небеса, а второй — на помещичье семейство, с удобством расположившееся на переднем плане, и замыкается зеркально противопоставленной проповеднику фигурой лакея, который, сердито вытаращив глаза, отталкивает глуховатую старуху, протиснувшуюся вперед, слишком близко к господам. Фигура слуги церкви и лакея зрительно соединены еще и полукружием завершения холста.

Второе полукружие — крутая дуга внутренней арки, на которой можно разобрать надпись «Несть власти аще не от Бога», — композиционно отделяет помещичье семейство от группы крестьян на первом плане, к кому собственно и обращена проповедь. Эта обособленность–отчуждение — усиливается цветом помещичьих одежд, на фоне серой крестьянской массы кажущихся особенно нарядными.

Если вспомнить, что картина написана в 1861 году, за юмористической сценой выступает достаточно серьезная мысль о взаимоотношениях трех основных сословий, которые явлены на освещенном «просцениуме».

[1] *Обухов М. В.* В. Г. Перов. Альбом. М.: Изобразительное искусство, 1963. С. 10.

Внятно звучит приглушенная — в сравнении с предыдущей картиной — антиклерикальная тема — о «пустосвятии». Однако и этим содержание не исчерпывается.

В темной глубине пространства церкви копошится масса народа и происходит скрытая, но активная работа, своя «проповедь». Возбуждение концентрируется вокруг человека разночинской внешности с листом бумаги, к кому прикован жгучий интерес собравшихся — в противовес дремотному безразличию, царящему на первом плане. Для этого «второго плана» происходящее на первом анекдотическое действие составляет нечто вроде ширмы: так тонкая поверхностная пленка скрывает от невнимательного глаза глубинные процессы кипящего, полного напряжения котла по имени Россия.

Иными словами, молодому художнику действительно удается создать социальную модель послереформенной России, модель, которую, к сожалению, современники и ближайшие потомки не сумели декодировать: убедительность и «натуральность» живописи становилась для них пока трудно преодолимой преградой на пути восприятия символической сердцевины — социальной сущности явленного образа.

В «Сельском крестном ходе на Пасхе» (1861, ГТГ, эскиз — ГРМ) слышны отголоски — очень дальние и трансформированные в остро сатирическом ключе — «Явления Мессии» Александра Иванова. Это те соприкосновения с традицией, которые происходят вне зоны сознания, на пути не размышлений даже, а сочувствований, приводящих к рождению антитезы[1].

Так, позднее отголоски композиции «Троицы» Рублева прозвучат в резко антиклерикальной картине Перова «Чаепитие в Мытищах». А «Тройка» Перова отзовется в «Бурлаках» Репина.

[1] Мотив шествия, использованный в картине «Сельский крестный ход на Пасхе», вообще становится весьма популярным в русской живописи и в полную силу прозвучит в полотне Ильи Репина «Крестный ход в Курской губернии».

Со временем образы Перова обретают все более сложную структуру, уходя от однозначности. Художник накапливает выразительные средства, усиливающие полифоническое звучание «пластической концепции», осознанно или неосознанно осваивая то, что было подготовлено предшественниками. За три-четыре года Перов проходит длинный путь, ведущий к реалистическому методу художественного анализа общественной жизни России.

Картиной «Проводы покойника (Похороны крестьянина)» (1865, ГТГ) начинается «классический» перовский *социально-бытовой жанр*, в котором органично соединились традиции Венецианова и Федотова. Скорбный эпизод из жизни семьи, потерявшей кормильца, обретает значимость народной драмы. Пейзаж активно «аккомпанирует» общему настроению, одухотворен участием к человеку. Перов разворачивает пространство — контрастно замкнутости центральной группы — и одновременно стягивает его границами рамы, сохраняя за маленькой скорбной процессией доминирующее значение. Расположение процессии вверх по нисходящей диагонали затрудняет и зрительно замедляет ее движение. Многократный повтор рифмующихся никнущих линий композиции усиливает впечатление печали. Замкнутые и сомкнутые овалы, в которые вписаны фигуры персонажей, вызывают ощущение их отрешенности от окружающего. Время развернуто в прошлое — будущее неопределенно и печально.

Если «Приезд гувернантки в купеческий дом» — типичная бытовая картина-новелла, то «Тройка» (1866, ГТГ) — это нечто качественное новое, переходная ступенька к иному состоянию жанра.

Но несомненной вершиной творчества Перова — создателя социально-бытового жанра стала картина «Последний кабак у заставы» (1868, ГТГ). Это произведение, как «Анкор, еще анкор!» Федотова, — ярчайший пример того, что в жанровом подходе невозможен

строгий математический расчет или жесткий формализм.

Имперсональность главного действующего лица, активность окружающей среды, даже само живописное решение сближают эту работу с «Анкор, еще анкор!» Федотова. Но освещенный тревожным, напряженным светом интерьер и морозный пейзаж «поменялись местами». Если у Федотова центральным был образ беспощадно убиваемого времени и бесполезно, «в бездействии пустом» гибнущей личности, у Перова это бескрайняя русская равнина, прорезанная бесконечной русской дорогой, одиночество, раздумье и печаль — мотивы заунывных народных песен, воплощенные с метафорической яркостью в живой и вроде бы обыденной сцене.

Как ранее у Федотова, в картине Перова сущностные стороны реальности проступают сквозь оболочку факта, не разрушая ее. Полисемантический характер живописного образа обусловлен тем единством общего и индивидуального в нем, какое характерно для живой действительности и является основным принципом реализма в отличие от натурализма, абсолютизирующего факт. Произведение Перова не лишено повествовательности ранних и поздних бытовых картин, но она теперь звучит ненавязчиво, не претендует на главную роль и подчиняется общему настроению, которое создает художник.

Всем строем своим картина вызывает у зрителя чувство щемящей тоски. «Последний кабак у заставы» — зрелое реалистическое произведение, оно воплощает поэтику *социально-бытового реалистического жанра* в замечательной полноте и целостности и становится очевидным — эталонным свидетельством зрелости нового творческого метода.

Параллельно этой магистральной линии жанровых поисков в творчестве Перова во второй половине 1860-х появляются *бытовая картина* и *портрет-тип*.

В таких небольших полотнах, как «Гитарист-бобыль» (1865, ГРМ), «Дворник-самоучка» (1868, ГТГ), «Сцена у железной дороги» (1868, ГТГ), «Чистый понедельник» (1866, ГТГ) сохраняется тщательная выписанность деталей, локальный цвет, внимание к фактуре предмета, которые соответствуют повествовательной интонации бытового жанра и его задаче: запечатлеть конкретные приметы жизни и быта «маленьких» людей — современников Перова. Эти произведения прямо выводят к расцвету творчества бытописателей, среди которых лучшим станет В. Е. Маковский. Типизация персонажей этих картин сама по себе становится инструментом выражения содержания.

«Фомушка-сыч» Перова (1868, ГТГ) продолжает, хотя на ином уровне и с иными акцентами, галерею *крестьянских портретов*, начало которым положил еще Венецианов, а продолжат Крамской и Репин.

Теперь жанры, разработанные Перовым, появляются в творчестве художников, идущих вослед ему — В. И. Якоби, В. В. Пукирева, Л. И. Соломаткина, А. Л. Юшанова, А. И. Морозова, И. М. Прянишникова, Н. В. Неврева и других. Они используют выработанные Перовым образцы — ни одному из них не пришлось пройти весь путь разработки стиля жанра в такой логически и структурно выдержанной полноте.

«Социальное видение мира», сформированное в русской живописи шестидесятников, окрасило все жанры молодой системы. И реалистические интерьер, натюрморт, пейзаж и портрет — это новые образы новой системы. Развиваясь внутри полиструктурных жанров, они обретают качественно новую окраску, становятся органичной частью реалистического образа современной действительности, чтобы дать начало принципиально новым — реалистическим жанровым модификациям.

Решающее влияние на развитие *реалистического жанра национального пейзажа* оказывает пейзажный

образ как элемент реалистической социально-бытовой и бытовой картины.

Одновременно с комплексом художественных образов, которым предстоит образовать картину жизни современной России, начинает так же комплексно формироваться пласт исторических жанров. То есть система жанров русской реалистической живописи уже на раннем этапе имеет диахронный характер: настоящее и историческое прошлое русского общества входят в сферу живописи как равнозначимые составляющие образа мира.

Историческая картина обладает собственными средствами постижения и выражения смысла, более высокой степенью свободы обращения с фактом реальности. Ее формирование в России середины XIX века протекает двумя основными потоками.

Наиболее заметный для современников продолжал и развивал традицию «большой» формы, доведенной до совершенства «великой триадой» — Брюлловым, Бруни, Александром Ивановым. Наиболее яркие произведения в 1860-е годы создают в этой традиции Николай Ге и Константин Флавицкий.

Демократическую «малую» форму — аналогичную социально-бытовой и бытовой живописи — разрабатывает В. Г. Шварц, и притом с замечательной последовательностью. С нее и начнем.

Творчество Вячеслава Шварца представляет собой замечательно целостное явление, отвечавшее всеобщим чаяниям, ибо воскрешало перед зрителями страницы прошлого России и вызывало на размышления о судьбах народа.

Впервые в русской живописи Шварц разработал замечательную по своей полноте художественно-образную концепцию исторического «антигероя» (термин А. Г. Верещагиной) в цикле произведений, посвященных Ивану Грозному.

Интерес к исторической личности в русской культуре 1860-х годов проявился в анализе характеров

резких, контрастных, ярких и в то же время не поддающихся однозначной оценке.

В живописи «временный» человек Федотова был современником и художника, и зрителей. «Увидеть» сквозь толщу времени личность XVI или XVII века было значительно сложнее. Однако в литературе уже был опыт «Бориса Годунова», и хотя еще никому не довелось повторить его, представление о социально-исторической обусловленности характера прочно вошло в общественное сознание. Творчество А. К. Толстого и иных литераторов, писавших популярные исторические сочинения, по глубине исторического мышления были с Пушкиным (и Лермонтовым!) несопоставимы.

К тому времени как Шварц начинает свои историко-художественные изыскания, общество занимает еще одна — неразрывно связанная с предшествующей — проблема: историческая роль личности и ее взаимоотношения с народом. И Шварц создает два полижанровых цикла картин, посвященных истории Руси эпохи Иоанна Грозного и Алексея Михайловича Тишайшего.

Свое художественно-образное исследование одной из самых противоречивых и сложных личностей в истории России Шварц начинает с того, чем закончили предшественники, в частности Г. И. Угрюмов. В композиции «Иван Грозный под Казанью» (1851, Куйбышевский художественный музей) героический образ, созданный Шварцем, вполне сопоставим с угрюмовским. А уже в рисунке «Иван Грозный и Василий Шибанов на Красном крыльце» (1861, местонахождение неизвестно), представляющем собою иллюстрацию к «Князю Серебряному» А. К. Толстого, царь однозначно представлен как садист и мучитель. Эти два ранних произведения выглядят как теза и антитеза (герой — злодей) — и как вопрос: могут ли в одном человеке соединиться столь противоположные качества?

Первая попытка ответить на него — картон «Иван Грозный у тела убитого им сына» (1861, ГРМ). Худож-

нику удается скупыми графическими средствами добиться живописного эффекта. Живописный вариант композиции оказался гораздо менее удачным. Именно картон был «прорывом» к реалистической исторической картине, ядром которой стал убедительно реконструированный характер.

В иллюстрациях к поэме М. Ю. Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1852–1854, ГТГ), к повести А. К. Толстого «Князь Серебряный» (1863–1868, ГРМ–ГТГ) Шварц рассматривает своего героя вне основной сферы его деятельности, в частной жизни. Живописец-шестидесятник словно вглядывается в скрытую — человеческую сторону традиционного образа полководца и государственного деятеля, вошедшего в историю, низводит его с пьедестала и «обытовляет» — «дегероизирует» (термин А. Г. Верещагиной).

Особое место занимает эскиз неосуществленной картины «Иван Грозный на соколиной охоте, встречающий слепых» (1868, ГРМ). Частный бытовой эпизод книги «Князь Серебряный» под кистью Шварца в маленьком эскизе превращается в образ почти символический. Ситуация не «обсказана», однако зритель ощущает трагическую разобщенность между властителем, уверенным в своей зрячести, но не опознающим бунтарей-разбойников, и подданными, притворяющимися слепцами обманувшими царя.

Между этим эскизом и знаменитым картоном пролегает период непрестанных поисков. В рисунках и живописи Шварц внимательнее всего разрабатывает *исторические типы*: «Русский ратник XVI века»; «Воевода времен царя Алексея Михайловича» (1863–1865).

Постижение духа времени Алексея Михайловича — батюшки Петра I — реализуется в *историко-бытовых* «бессобытийных» композициях из частной жизни царя. Первая из картин так и называется — «Сцена

из домашней жизни русских царей (Игра в шахматы)» (1865, ГРМ). Небольшие размеры произведения (26,5×33), тщательная, почти миниатюрная живопись, замкнутое пространство горницы, мягкая теплая гамма, свободная уравновешенность композиции, маленькие трогательные детали вроде кошки, играющей на полу с шахматной фигурой, — все создает ощущение тихого уюта и обыденности. Частная жизнь частных людей. Лишь одна деталь — боярин играет в шахматы стоя, — говорит, что изображена царская игра. Такой предстает перед нами эпоха Алексея Михайловича — «Тишайшего». В соответствии с представлениями о ней в современной Шварцу исторической науке.

В картине «Вербное воскресенье в Москве при царе Алексее Михайловиче. Шествие патриарха на осляти» (1865, ГРМ) появляется подтекст, осложняющий смысл вроде бы патриархальной сцены. Умело построенная композиция, в которой равнозначны могучие фигуры и обрамленные густыми темными бородами лица царя и патриарха. Композиционная «равновесность» и в то же время обособленность групп вызывают ощущение неясной, но ощутимой дисгармонии во внешне идиллической сцене.

Следующие логические звенья художественно-образного исследования эпохи «Тишайшего» — «Русский посол при дворе римского императора» (1866, ГТГ) и «Патриарх Никон в Новом Иерусалиме»(1867, ГТГ). Почти в миниатюрной форме художник предлагает зрителю исторический *портрет* и *портрет-тип*.

В первой картине портретная основа центрального образа[1], — историческая достоверность атрибутов и одежды, прекрасно найденный типаж — все говорит о желании художника создать убедительный

[1] Согласно утверждению Стасова, Шварц использовал портрет русского посла при испанском дворе Потемкина, известный в гравюрах. Верещагина А. Г. Вячеслав Григорьевич Шварц. Л.; М.: Искуссство, 1960. С. 97.

портретный образ. Однако художник в названии имени героя не называет. Цель в данном случае иная: показать статус представителя сильной и уважаемой державы. А главное — самой этой державы.

Центральный образ картины «Патриарх Никон в Новом Иерусалиме» (1867, ГТГ) — сильная, и в опале не сломленная личность непокорного патриарха, изображенного в переломный период жизни: свершился разрыв с царем, впереди суд, лишение сана и ссылка в Ферапонтов монастырь.

Можно ли обозначить это произведение термином «исторический портрет»? Образ Никона доминирует в строе работы, и это сближает ее с моноструктурными жанрами: и ситуация, и сопутствующие образы послушника и монаха, и достоверный архитектурный фон — все подчинено центральному образу. И все же точнее определить это произведение как *портретно-историческую картину*. В центре внимания художника не столько сама ситуация, пусть острая, сколько проявление характера личности, оказавшей влияние на исторические судьбы страны, ее поведение в экстремальной ситуации. Это произведение Шварца — предвестие портретно-исторических картин 1870-х годов — таких, как «Петр I и царевич Алексей» Ге и «Царевна Софья» Репина.

Свободная пленэрная живопись говорит о расцвете мастерства Шварца и предзнаменует появление его лучшего живописного произведения — «Вешний поезд царицы на богомолье» (I868, ГТГ).

Это полотно — своеобразный «замковый камень», соединяющий итоги художественно-образного исследования двух эпох: «Грозного» и «Тишайшего».

Две картины «Вешний поезд царицы на богомолье» и «Иван Грозный на соколиной охоте, встречающий слепых» связаны единым замыслом.

Первая явила весь блеск живописи Шварца в расцвете таланта, вторая не была осуществлена из-за ранней смерти художника.

Эпоха опричнины и эпоха раскола сомкнулись в одном, все перекрывающем невеселом выводе: и при «Грозном», и при «Тишайшем» народ нищ и наг, и тот, и другой цари одинаково слепы к его нуждам.

Шварц — первый русский исторический живописец, проявляющий замечательно зрелое художественно-историческое мышление. Он впервые в отечественной живописи «вопрошает и допрашивает прошлое» и приходит к постановке — еще не решению — той проблемы, которая станет знамением времени. Шварц разрабатывает целое семейство принципиально новых реалистических жанров: *историко-социальная* и *историко-бытовая* картина, *исторический портрет* и *исторический портрет-тип*. В его картинах созревает фоновый — скромный, но вполне убедительный *исторический пейзаж*.

Критика обличает академические программы и картины профессоров, обнаруживает «историческую картину своего времени» в таких произведениях, как «Народное гулянье во время масленицы» (1862, ГРМ) К. Маковского, но, как это ни парадоксально, оказывается неспособной оценить в должной мере заслуги Шварца[1]. Даже для В. В. Стасова Шварц остался бытописателем старины, частной жизни «сотен субъектов самых разнообразных».

Зато самая ожесточенная полемика разворачивается вокруг гораздо менее глубокой, эклектичной, но эффектной картины К. Д. Флавицкого «Княжна Тараканова» (1864, ГТГ). Смелые аналогии с современностью примирили зрителей с «брюлловщиной», отзвуки которой оставались в этой картине, с ее театральной «экспрессией» и в сущности безликой идеальностью

---

[1] «Это картина жизни, движущейся, шумящей, толкающейся <...> это калейдоскоп толпы (...) имеет цену исторической картины своего времени и навсегда ее за собой удержит» (П. К. (П. Ковалевский). Годичная выставка в Академии художеств // Отечественные записки. 1869. № 10. Отд. II. С. 296).

В том же смысле Стасов употребит позднее определение «историческая» по отношению к «Бурлакам» Репина.

центрального образа. Условный образ прекрасной женщины в бальном наряде, погибающей в потоке мутной и холодной невской воды в тюремной камере, возбуждал всеобщее сочувствие.

В 1878 году, рецензируя передвижную выставку и вспоминая картину Флавицкого, Стасов писал: «Это просто “общее место”, каких много во всех академиях и музеях, картинное, красивое, но не способное достигнуть глубины души — одним словом, нечто брюлловское»[1].

Национальная тематика (тем более, что она была достаточно традиционна), отнюдь не была для шестидесятников единственным признаком новизны исторической картины.

Складывающиеся представления о «векторе» движения исторической живописи и о том, какой она должна быть, позволили художественной критике оценить по достоинству картину Н. Н. Ге «Тайная вечеря» (1863, ГРМ). Открытия Александра Иванова предопределили направление поиска новой — смыслопорождающей (по определению Ге — «живой») формы. Картина Ге была первым шагом реализма по пути, указанному Александром Ивановым. Евангельский сюжет предстал в виде сцены жизненно убедительной и лишенной той внешней идеальности, которая еще недавно была устойчивым признаком композиции на библейскую тему. Противостояние нравственных позиций воплощено в контрастном сопоставлении Мира света, в котором пребывают Христос и верные ему ученики, и мира тьмы, в который погружена фигура Иуды.

Как в картине Александра Иванова, композиция Ге аккумулирует смысл образа: художник словно повторяет в зеркальном отражении и в увеличенном виде силуэты вертикального кувшина и овала чаши для омовения ног, возможно, неосознанно и потому не вполне

[1] *Стасов В. В.* Избр. соч. Т. 1. С. 301.

последовательно вписывая группу в формы символа христианского служения.

Ге, вдохновленный «истинным содержанием», разрабатывает идею формы-смысла — «картину-концепцию», не столь сложную, как «Явление Христа народу», но зато более понятную современникам, более экспрессивную и эмоционально действенную.

Ге выходит к «живой» форме, не скрывающей состояние художника во время творческой работы, а, фиксируя движение его руки, обнаруживающей его чувства и «заражающей» (по выражению Льва Толстого) зрителей. В то же время форма становится оболочкой мысли, рождающейся в процессе творчества. Это и есть та самая живая форма, о которой Ге впоследствии так любил говорить — особенно с молодежью.

В письме ученикам Киевской рисовальной школы в апреле 1886 года Н. Н. Ге объясняет различие между «живой» и «мертвой» формой. Очевидно, письмо — лишь продолжение разговора, поэтому Ге не останавливается на раскрытии некоторых конкретных содержательных моментов, но в контексте они звучат достаточно однозначно: «Любезные друзья, вы знаете, что такое форма живая и форма мертвая. Вы догадались, что форма живая вызывается содержанием истинным. Я сказал вам, что совесть даровитого, т. е. видящего, определяет содержание, обладание истиной <...>. Вам я показал, как богата живая форма в обыкновенном смысле, т.е. указывал просто на жизнь — какое же богатство, когда содержание истинное, живое вызовет и форму живую, чтобы выразить это содержание <...>. Очевидно, что способы учения мертвой формы не годятся, и действительно: неподвижность, мертвенность, иллюзия до обмана вещественности — вот то, что считается совершенством при этом способе изучения. При живом содержании в мертвой форме невозможно заставить чувствовать, невозможно задержать в действительности жизнь, значит и способ выражения, передачи должен

быть иной. Мертвый способ устроен для бездарных, слепых, холодных, невидящих, не слышащих; оттого им и нужна и только возможна буквальная передача. Для даровитого, видящего, слышащего, понимающего нужно одно: быть живым, чутким, наблюдающим, помнящим и быть, главное, полным тем содержанием, которое в сердце, и никогда его не покидающее»[1].

Историческая живопись 1860-х годов еще не создает образа исторического прошлого России, но уже прокладывает к глубокому осмыслению и постижению законов его развития. И готовит мощный расцвет реализма в ближайшие десятилетия.

Итак, к концу 1860-х годов явственно обозначаются очертания системы жанров русской реалистической живописи.

В ней создается достаточно полная и жанрово разветвленная картина современной жизни и намечаются очертания образа прошлого России.

Ее предметно-функциональная доминанта — *обличение социального зла, обнажение тех противоречий общественной жизни пореформенной России, которые были нервом эпохи*.

Основой способа преобразования реальности постепенно становится *социальная типизация*.

Формируется *реалистическая картина-концепция* с особым соотношением единичного (явления) и общего, типического (как социально-исторической сущности): формы явления воплощают сущностные, типические качества реальной жизни общества в его прошлом и настоящем с подчеркнутой достоверностью и убедительной правдивостью.

Образ современного человека во всех жанрах отличает конкретность социально-исторической характеристики, заметно преобладающей над индивидуальностью и психологической глубиной.

[1] Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. М., 1978. С. 206–207.

«Правда жизни» как критерий оценки живописи определяет стилистическое единство реалистической живописи «шестидесятников». Для нее характерна подчеркнутая обыденность, повествовательность предметного ряда; композиция, аккумулирующая смысл живописного образа, обретающая образную выразительность, но сохраняющая естественность без искусственной нарочитости; локальный — предметный цвет должен усиливать впечатление достоверности. Даже Перов — «папа московский», предводитель русской живописи шестидесятых, только в картине «Последний кабак на заставе» приходит к свободе кисти и выразительности колорита.

Разрабатываются найденные в первой половине столетия типы пространственных решений с тенденцией от интерьерных к пейзажным.

В композиции заметное место занимает мотив противостояния в различных вариантах. Противоречия эпохи прямо или косвенно отражаются в живописи, контрастно сталкивающей социальные типы, состояния, предпочитающей острые ситуации.

Время внутри картины в 1860-е годы — та же федотовская «сюжетно-повествовательная развертка» посредством организации предметной среды, взаимоотношений социально-типических персонажей.

Основной сдвиг временной концепции в системе жанров русской реалистической живописи также социально заострен: художественно-образное проникновение в прошлое Руси сфокусировано на судьбах угнетенного народа в его взаимоотношениях с властью.

Преобладание в живописи шестидесятых годов «малой формы», полученной в наследство от Венецианова и Федотова, теперь обусловлено не тем, что художники считали сюжеты своих картин малозначительными и, по словам Стасова, «втискивались» в небольшие размеры. Малая форма стала своего рода «опознавательным знаком» нового искусства, отличающим его от

огромных торжественных академических холстов с их эффектной иллюминованностью и набором канонических изобразительных средств. В 1869 году «Отечественные записки» фиксируют эту «опознавательную» значимость: «Надо знать, что значительно большой холст всегда почти и значительно плохой»[1].

Сам малый размер холста снижал академическую пафосность образа, подчеркивал интимность обращения к зрителю демократического — «антиидеального» искусства. Особое значение в живописи этого периода имеет изображенный факт, хотя на самом деле «тенденциозных» — обличительных картин было не так уж много. Просто каждая из них воспринималась как событие. Бьющие в глаза, призванные воззвать к гражданской совести социальные противоречия требовали подчеркнутой достоверности изображения как аргумента в пользу его правдивости. Этим целям служила тщательная прописанность «говорящего» предметного ряда, «натуральные» колорит и композиция.

Однако монументальная форма, будучи на какое-то время скомпрометированной в глазах зрителей, объективно сохранялась в «памяти жанра» — тем более прочно, что была связана с шедеврами мирового и русского искусства. И потому не могла не вернуться в русскую живопись на следующем этапе развития реализма.

Подчеркну еще раз: несколько ужесточая формулировки, можно утверждать, что реалистическая живопись 1860-х годов создает особый образ мира, являющий собой определенный аспект генеральной картины мира: он социоцентричен, сфокусирован на подчеркнуто обыденных или негативных явлениях современной жизни общества — на всем том, что отжило, обречено на слом. В образе природы подчеркнуты те ее качества, которые значимы для жизни общества; в образе чело-

[1] П. К. Годичная выставка в Академии художеств // Отечественные записки. 1869. № 10. С. 295.

века — те, которые формируются под влиянием среды, обстоятельств общественной жизни.

На этапе революционного становления в системе жанров преобладают центростремительные процессы, обеспечивающие ее локализацию, «упругость» во взаимоотношениях с другими синхронно существующими системами — так и не расцветшим натурализмом и академизмом. Поэтому во «внешних» взаимоотношениях реализм проявляется резко и определенно — в содержании, форме и функциях. Жанровая дифференциация осуществляется на межсистемном уровне: реалистический жанры локализуются, отделяясь от сходных академических и натуралистических.

Напротив, «внутри» системы на этом этапе традиционные различия между историческими и «современными» жанрами, портретом и «типом» и т.д. сглажены, поскольку интегративные, центростремительные тенденции преобладают над центробежными, дифференцирующими.

В исторической живописи рядом с полотнами Флавицкого и Чистякова, вливающих новое содержание в «старые мехи» академической формы, в творчестве Шварца и Ге созревает семейство реалистических исторических жанров и жанрообразующих образов.

Художественная критика конца 1850–1860-х годов исполняет роль регулятора жанрового процесса. Успешное становление системы в немалой мере обусловлено поддержкой художественной критики, которая не только выделяет реалистические полотна в общей массе картин, но и формирует общественное мнение, тем самым способствуя консолидации сил сторонников реализма.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ЭВОЛЮЦИЯ СИСТЕМЫ ЖАНРОВ: РУССКАЯ РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ В 1870–1900-е ГОДЫ

Бурное, поистине революционное рождение системы жанров русской реалистической социоцентрической системы жанров сменяется в 1870–1900-е годы эволюционным развитием, в логике которого можно отметить как влияние внешних социокультурных факторов, так и действие внутренних закономерностей развития особого художественного образа мира, носителем которого эта система является и к полноте осуществления которого стремится.

В той социоцентрической модели художественного процесса, которая была выстроена в советском искусствознании и обладала достаточно высоким познавательным потенциалом, динамика художественного процесса объяснялась исключительно социально-историческимии социокультурными обстоятельствами.

«Обличительный реализм» явился в соответствии с программой прошедшего первый этап развития художественного образа мира, но революционное его появление и отличительные качества внутри системы в немалой мере обусловлены внешними импульсами, а именно создавшейся в России шестидесятых годов напряженной социальной ситуацией. Новое искусство получило мощную поддержку общественного мнения. И в последующие десятилетия эта поддержка сохранялась, но уже не была столь напористой и агрессивной. Во всяком случае, с образованием в 1871 году Товарищества

передвижники, казалось бы, должны были развивать исключительно важнейший жанр формирующейся социоцентрической системы — социально-бытовой. Он и развивался, но рядом с ним один за другим встают новые реалистические жанры.

Выделив наиболее заметные живописные произведения, нетрудно заметить, что каждое из десятилетий конца XIX века в эволюции реалистической системы отмечено своими жанровыми предпочтениями. И предпочтения эти далеко не всегда напрямую зависят от социокультурной жизни страны. В частности, ими невозможно объяснить «возвращение» живописи к портрету, явный расцвет которого можно отметить в 1870-е годы.

Логика развития новой жанровой системы поразительна:

1870-е годы — десятилетие портрета и «портретного видения мира»:

«Галерея замечательных русских людей» П. М. Третьякова.

В. Г. Перов: портреты А. Н. Островского, «Рыболов» (1871, ГТГ), Ф. М. Достоевского, В. И. Даля, купца И. С. Камынина (1872, ГТГ), «В холодной (Отпетый)» (1873, ГИМ);

И. Е. Репин: «Бурлаки на Волге» (1870–1873, ГРМ), «Царевна Софья» (1879, ГТГ); портреты критика В. В. Стасова (1873, ГТГ), А. И. Куинджи (1877, ГРМ), «Ратник. XVII в.»(1879, ГТГ);

Н. Н. Ге: «Петр I и царевич Алексей» (1871, ГТГ), портрет Александра Герцена (1867, ГТГ);

А. Д. Кившенко «Военный совет в Филях» (ГРМ, повторение 1882 — ГТГ),

И. Н. Крамской: портреты Л. Н. Толстого (1873, ГТГ), художников Федора Васильева, Михаила Клодта (оба 1871, ГТГ), Марка Антокольского (1871, Государственный художественный музей Белоруссии, Минск), И. И. Шишкина (1873, ГТГ) и «Н. А. Некрасов в период «Последних песен» (1877, в ГТГ);

Н. А. Ярошенко: «Заключенный» и «Кочегар» (обе — 1878, ГТГ), «Студент» (1881, ГТГ), «Курсистка» (1883, Киевский музей РИ; вариант — Калужский областной художественный музей);

В. Е. Маковский: «Осужденный» (1879, ГРМ);

П. П. Чистяков: «Боярин» (1876, ГТГ);

В. Д. Поленов: «Венецианский дож» (1871, Саратовский художественный музей).

1880-е годы — десятилетие «исторического пессимизма»:

В. И. Суриков: «Утро стрелецкой казни» (1881, ГТГ), «Меншиков в Березове» (1884, ГТГ), «Боярыня Морозова» (1887, ГТГ);

И. Е. Репин: «Иван Грозный и его сын Иван 16 ноября 1581 года» (1885, ГТГ), «Николай Мирликийский избавляет от смертной казни трех невинно осужденных» (1888, ГРМ), «Крестный ход в Курской губернии» (1881–1883, ГТГ), «Отказ от исповеди» (1879–1885, ГТГ), «Арест пропагандиста» (1880 — переработана автором в 1892, ГТГ), «Сходка. (Террористы)» (1883, ГТГ), «Не ждали» (1884, ГТГ);

Н. Н. Ге: серия картин, связанных с трагедией Распятия — «Выход Христа с учениками с Тайной вечери в Гефсиманский сад» (1889, ГРМ, эскиз 1888 — в ГТГ), «Что есть истина? «Христос и Пилат» (1890, ГТГ), «Совесть. Иуда», конец 1889–1890, ГТГ), «Суд Синедриона. «Повинен смерти» (1892, ГТГ);

И. Н. Крамской: «Радуйся, царю Иудейский» (Хохот)» (конец 1870–1880-е, ГРМ), «Неутешное горе» (1884, ГТГ);

Г. Г. Мясоедов: «Самосжигатели» (1884, ГТГ);

В. Д. Поленов: «Христос и грешница» (1887, ГРМ);

В. В. Верещагин: «Трилогия казней», в которую входит «Казнь заговорщиков в России» (1884–1885, СПб., Музей политической истории);

В. Е. Маковский: «В камере мирового судьи»(1880. ГРМ), «Крах банка» (1881, ГТГ; эскиз 1880 — ГРМ, «По этапу» (1884, Киевский ГМРИ);

К. А. Савицкий: «На войну» (1888, ГРМ).

1890-е годы — десятилетие «исторического оптимизма».

В. И. Суриков: «Покорение Сибири Ермаком» (1895, ГРМ), «Переход Суворова через Альпы в 1799 году» (1899, ГРМ), «Степан Разин» (1906, частично переписана в 1910, ГРМ),

В. М. Васнецов: «Царь Иван Васильевич Грозный» (1897, ГТГ), «Богатыри» (1898, ГТГ),

И. Е. Репин: «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1891, ГРМ), «Заседание Государственного Совета» (1903, ГРМ).

1870–1890-е — расцвет национального пейзажа:

А. К. Саврасов: «Грачи прилетели» (1871, ГТГ), «Проселок» (1873, обе — ГТГ);

Ф.А. Васильев: «Оттепель» (1871, ГТГ, вариант — ГРМ), «В Крымских горах» (1873, ГТГ);

В. Д. Поленов: «Московский дворик» (1878, ГТГ, одноименный вариант 1902 — ГРМ), «Бабушкин сад» (1878, ГТГ);

И. И. Шишкин: «Лесная глушь» (1872, ГРМ), «Рожь» (1878, ГТГ), «Утро в сосновом лесу» (1889, ГТГ), «В лесу графини Мордвиновой. Петергоф» (1891, ГТГ), «Мордвиновские дубы» (1891, ГРМ), «Корабельная роща» (1898, ГРМ);

А. И. Куинджи: «Украинская ночь» (1876, ГТГ), «Березовая роща» (1879, ГТГ), «Ночь на Днепре» (1882, ГТГ), «Ночное» (1905-1908, ГРМ), «Дубы» (1905–1908, ГРМ);

И. И. Левитан: «Тихая обитель» (1890, ГТГ), «У омута» (1892, ГТГ), «Вечерний звон» (1892, ГТГ), «Владимирка» (1892, ГТГ), «Над вечным покоем» (1894, ГТГ),

«Свежий ветер. Волга» (1895, ГТГ), «Март» (1895, ГТГ), «Золотая осень» (1896, ГТГ), «Озеро» (1899-1900, ГРМ).

1900-е — творчество «младореалистов» и *формирование диахронной структуры жанров* (достраивание *диахронных жанровых пар*).

В. А. Серов: «Петр II и цесаревна Елизавета Петровна на псовой охоте» (1900, ГРМ), «Петр I» (1907, ГТГ);

А. П. Рябушкин: «Потешные Петра I в кружале» (1893, ГТГ), «Русские женщины XVII века в праздничный день» (1795, ГРМ), «Семья купца в XVII веке» (1896. ГРМ), «Едут (Народ московский во время въезда иностранного посольства в Москву в конце XVII века)» (1901, ГРМ), «Московская девушка XVII века» (1903, ГРМ);

С. В. Иванов: «Смута» (1897, Музей-квартира И. И. Бродского, Санкт-Петербург), «Приезд иностранцев. XVII век» (1901, ГТГ), «Царь. XVI век» (1902, ГТГ), «Поход москвитян XVI в.» (1903, ГТГ), «В приказе московских времен» (1907, ГРМ).

Предлагаемая выборка, разумеется, неполна. Но отмеченные произведения убедительно представляют главные направления развития жанровой системы русской реалистической живописи. Процесс имеет выраженный накопительный характер: каждый жанр, обретая устойчивую форму, свой стиль, далее отмечен полноценными произведениями — и в восьмидесятые, и в девяностые, и в девятисотые годы. А порой сохраняет свои силы вплоть до нашего времени.

САМОКОРРЕКЦИЯ СИСТЕМЫ: «ПОРТРЕТНЫЕ» СЕМИДЕСЯТЫЕ

В 1870-е система словно бы делает шаг назад — на первый план выступает портретный образ. «Портретный» характер реалистической живописи 1870-х годов

сегодня едва ли нуждается в доказательствах, но этот поворот исследователям некогда представлялся «диковинной иронией судьбы[1].

На самом деле, если рассматривать художественный процесс как саморазвитие художественного образа мира, это кажущееся нарушение его логики предстает как закономерность. Реалистическая живопись, освоив средства типизации и отработав способность характеризовать человека как единицу социума, вновь пристально всматривается в неповторимое человеческое лицо, отыскивает те качества, которые отличают индивидуальность от миллионов собратий. Но при этом сохраняет в образе человека и черты социально-типические — сформированные временем и средой его бытия. Не говоря уж о самом портрете, который в это время возвращает себе былые позиции в общественном мнении.

Крамской во второй половине 1860 и в 1870-е годы переживает пору расцвета сил и общественной активности. Вершинные достижения Крамского-живописца — его лучшие портреты.

Василий Перов, практически распрощавшись с социально-бытовой живописью на вершине жанра — создав «Последний кабак у заставы», переключается на портреты и портреты-типы.

Начинает активно работать в портрете молодой Илья Репин, быстро вышедший в первый ряд русских художников.

Превосходные портреты создает Николай Ге.

Именно в 1870-е годы положено начало задуманной П. М. Третьяковым галереи портретов «замечатель-

[1] А. А. Сидоров в книге «Русские портретисты ХУШ века» заметил: «В шестидесятых годах (XIX века — Н. Я.), которые столь бесповоротно толкнули русскую живопись на путь народнического реализма, диковинная ирония судьбы отметит возрождение интереса к портрету, ознаменованного устройством специальной выставки 1870 г.» *Сидоров А. А.* Русские портретисты XVIII века. М.; Пг.,1923. С. 3.

ных русских людей»[1]. И если к официальным заказам[2] художники, даже такие как Крамской, относятся формально, для Третьякова они создают полноценные художественно-исторические образы, стараясь выполнить главное требование: сходство как «выражение характера»[3].

Из посмертных — достаточно многочисленных — портретов выделяются созданные Крамским образы Т. Г. Шевченко (1871, ГТГ) и А. С. Грибоедова (1873, ГТГ), а также ряд работ кисти Репина, который вообще считает задачу невыполнимой[4]. Другие оставляют желать лучшего.

Трудно объяснить этот феномен иначе как действием внутренних законов саморазвития системы, которую создает формирующийся образ мира, тяготеющий к полноте и совершенству каждого из составляющих его образов. В 1870-е годы происходит своего рода компенсация избыточного обобщения — типизации образа человека, при которой стирались ярко индивидуальные черты личности. Оживают традиции предшествующей «портретной» эпохи, и вновь человек предстает в живописи не как «социальная единица», судьба которой всецело определяется взаимоотношениями с обществом, положением в нем, историческими условиями, но и как *действователь*, во всей полноте личной ответственности перед собой, перед обществом и перед историей.

Сами понятия «тип», «типизация» теперь для художников-реалистов обретают новый смысловой от-

[1] Об этом подробнее см.: Яковлева Н. А. Русская историческая живопись. М.: Белый город, 2005.

[2] Таким, как официальная Романовская и Дашковская портретные галереи.

[3] ГТГ. ОР. Ф. 1, оп. 1, ед. хр. 86.

[4] «Чтобы написать настоящий портрет, надо в нем уловить все те особенности, которые он и сам не замечает в себе. Даже писать портреты со снимков, а не со слов других — это сущая пагуба для самого художника» — Художественное наследство. Т. II. Репин. М.; Л., 1949. С. 82.

тенок, и в жанре «портрет-тип» акцентируется портретная составляющая.

Именно в семидесятые годы формируются основные жанры реалистической портретной живописи.

Уже на первой передвижной художественной выставке рядом с *социально-психологическим портретом* (драматурга А. Н. Островского работы Василия Перова, Федора Васильева — Ивана Крамского, доктора Шифа — Николая Ге) были представлены *портреты-типы* («Рыболов» Перова, возможно, показанная на выставке «Голова крестьянина, старика-украинца» Крамского[1], «Монах-портной» — акварель барона Клодта) и *исторический портрет-тип*, в каталоге определенный как этюд («Голова старика в шлеме» Константина Гуна).

Едва ли не основной тип (жанр) портрета 1870-х годов — своеобразный «*портрет-памятник действователя*», написанный с натуры, но с осознанной или не осознанной самим автором целью: создать своего рода формулу характера, которая в будущем должна оказаться (что и произошло в XX веке) иконографической основой образа модели.

При этом реалистический «портрет-памятник» обретает устойчивый, почти канонический стиль. Общественный деятель обычно изображен погрудно или сидящим в кресле. В портрете нет ни малейших признаков помпезности. Образу присущи глубина и правдивость, уважение к главному в человеке — его творческому потенциалу и творческому своеобразию, внутренней свободе и в то же время верности своему предназначению — долгу перед собой и обществом.

А. Н. Островский и Ф.М. Достоевский, И. С. Тургенев и В. И. Даль в портретах Перова, А. И. Герцен, Н. И. Костомаров, М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. А. Некрасов

[1] Иван Николаевич Крамской. 1837–1887. Выставка произведений к 150-летию со дня рождения. М.: Советская Россия, 1988. С. 60.

в работах Ге, Л. Н. Толстой, А. В. Прахов, М. В. Дьяконов — Крамского — это был коллективный портрет поколения интеллигентов второй половины XIX века. Созидателей демократической и гуманистической русской культуры — тружеников и идеалистов-мечтателей, почитавших себя суровыми реалистами.

Формы *парадного портрета* одним из первых среди реалистов «вспоминает» Крамской, используя их чаще всего при изображении женщин. Так, в пейзаже в рост он пишет жену с дочерью, Веру Николаевну Третьякову. В концертной зале изображает певицу Лавровскую (Портрет певицы Е. А. Лавровской. 1879, ГРМ).

Своеобразные ответвления *социально-психологического* портрета представляют собой *портрет-тип* и его разновидности — *крестьянский портрет-тип* и *анонимный портрет*.

Портрет-тип, генетически связанный с «типами» натуральной школы, в которых внешняя характеристика преобладала над внутренней, а индивидуальное и вовсе нивелировалось, в 1870-е годы и в следующем десятилетии обретает собственный жанровый статус. Достаточно сравнить такие произведения Перова, как, с одной стороны, «Рыболов» (1871,ГТГ), «Ботаник», «Голубятник» (1874, все в ГТГ) и с другой — «Странник» (1870, ГТГ) или «Деревенский староста (Мельник)» (1873, ГРМ) кисти Крамского, чтобы ощутить разницу между этими двумя очень близкими по своей поэтике жанрами. В первом случае художника интересует некая «чудинка» в характере героя, во втором — личность человека как нечто самоценное. Они ближе к портрету, такому как «Фомушка-сыч» (1868, ГТГ). В первом случае образ окрашен легким юмором, во втором отмечен глубокой уважительной интонацией.

Особую жанровую разновидность представляет собою *анонимный портрет* — промежуточная форма между портретом как таковым и портретом-типом. Обычно знаком отличия служит название произведения. Яркий

пример — «Протодьякон» Репина. Само название картины говорит о том, что художник рассматривал свое произведение не как портрет дьякона Уланова: его модель, говоря словами автора, представляла собой «тип преинтересный», «экстракт наших дьяконов, этих львов духовенства, у которых ни на одну иоту не попадается ничего духовного — весь он плоть и кровь, лупоглазие, зев и рев, рев бессмысленный, но торжественный и сильный, как сам обряд в большинстве случаев... и это мне всегда виделось в моем любезном дьяконе, как самом типичном, самом страшном из всех дьяконов»[1]. В том же письме Репин специально оговаривает «полнейшее сходство с оригиналом», характерное для изображения[2].

Между *портретом-типом* и *портретом-«анонимом»*, когда художник по какой-то причине не указывает имени модели, различие тончайшее, скорее улавливаемое чувством, интуицией, нежели объективным анализом, и говорить о нем приходится потому, что оно все-таки существует, а значит, может быть вскрыто в процессе анализа и добавит глубины в анализе образа. Такие произведения, как «Мужик с дурным глазом» или «Мужичок из робких» и «Девочка-рыбачка» Репина (1874, Иркутский обл. ХМ) должно рассматривать как произведения разных, хотя и очень близких жанров, а значит, и оцениваться по-разному. Впрочем, это очень тонкие нюансы и не во всяком исследовании они могут быть учтены как значимые.

Созданная русскими художниками в 1870–1880-е годы галерея крестьянских портретов, особенно в сопоставлении с галереей портретов «действователей» — служит показателем не только укрепляющихся в искусстве демократических тенденций, но и того, что человек из народа оставался «меньшим братом» для «вышедших в люди» художников-разночинцев. Но это был исток

[1] Письмо Репина Крамскому от 13 января 1878 г. — И. Е. Репин и И. Н. Крамской. Переписка.1873–1885. М.; Л. 1949. С. 126.

[2] Там же.

формирующегося в сознании русского общества культа народа, который получит полное развитие в советской живописи.

Разумеется, достижения реалистической живописи 1870-х годов отнюдь не исчерпывались портретом. Развивался пейзаж, социально-бытовая и бытовая картины. Но «портретное видение» все же было определяющим.

Достаточно вспомнить, что лучшее социально-историческое полотно — «визитную карточку» десятилетия — «Бурлаки на Волге» (1870–1873, ГРМ) — молодой Илья Репин пишет, в сущности, как групповой портрет. Доказательством тому воспоминания художника об этом этапе его творческой биографии, не говоря уж о яркой индивидуальности каждого из героев его полотна.

Бытовая картина оказывается едва ли не наиболее устойчивым жанром в реалистической системе. Он не теряет ни демократизма, ни социальной конкретности, поскольку подчиняется определяющим качествам системы, внутри которой существует. Но этот жанр и наиболее инертен, ибо задача, которую он выполняет и на которую объективно ориентирован, достаточно стабильна: отобразить обыденность частной жизни. Композиция, колорит, предметный ряд, образы людей — все должно подчеркнуть убедительность жизненной сцены. Так что бытовая картина мало меняется от десятилетия к десятилетию. Такие произведения 1850-х, как «Прерванное обручение» А. М. Волкова (1850, ГТГ), «Офеня-коробейник» Н. А. Кошелева (1865, ГТГ), «Прием приданного по росписи» В. В. Пукирева (1873, ГТГ), «В монастырской гостинице» (1882, ГТГ) А. И. Корзухина и «Без кормильца» К. В. Лемоха (1898, ГРМ) сходны не только по мотивам, но обладают типологической общностью живописно-пластического строя, рассчитанного на «сюжетное» зрительское восприятие. Это не выходящие из моды и востребованные

художественным рынком на протяжении всей второй половины века все те же «типы» и безобидные, наблюденные в натуре или просто придуманные сценки «с тенденцией» и без.

Несравненно более активно меняется от десятилетия к десятилетию историческая живопись.

Лучшие национально-исторические картины, одна из которых «открывала» семидесятые — «Петр I и царевич Алексей» Николая Ге (1871, ГТГ), а вторая «завершала» их — «Царевна Софья» Репина (1879, ГТГ), — *не были по жанру* историческими портретами, но *включали* исторические портреты, т. е. были *портретно-историческими* картинами.

Исторический реалистический портрет, обладающий высоким жанрообразующим потенциалом, в эти годы созревает в составе полиструктурной исторической картины. В знаменитой картине Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» (1871), вызвавшей бурную полемику зрителей, острая сама по себе ситуация подчинена цели — глубже раскрыть характеры героев.

Позднее, в «Воспоминаниях», Ге признается, что начинал работу, испытывая «симпатию к Петру», «но затем, изучив многие документы, увидел, что симпатии не может быть»[1].

Казалось бы, предвзятость первоначального прямого осуждения после «изучения многих документов» налицо — так же как изменение отношения к герою после изучения «многих документов». Однако тот образ, который появился под кистью Ге, оказался для него самого в определенном смысле неожиданным — и, главное, неоднозначным. Зрители не смогли совсем «не испытывать симпатии» к отцу — государю Петру Великому. Их чувства были далеко не однозначными.

В конце десятилетия Илья Репин создает произведение, которое станет классическим в жанре

[1] Цит. по: Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1978. С. 100.

исторической картины-портрета: «Правительница царевна София Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 г.» (1879, ГТГ).

Подчеркнув в названии точную привязку сюжета к историческому событию, а в облике Софьи черты портретного сходства с Петром, Репин вводит в картину скрытый мотив противостояния, явно и открыто присутствовавший в картине Ге. Однако перед зрителями предстала другая, более сложная коллизия: на исторической сцене сталкиваются натуры равно могучие, в личных качествах не уступающие друг другу. Художник наводит зрителя на размышления: почему победил именно Петр, какие силы предопределяют судьбу государства, каким закономерностям подчиняется исторический процесс?

Именно эта подспудная, невольно возникающая мысль не позволяет определить картину просто как моноструктурный исторический портрет, в котором образ личности подчиняет все иные элементы. Позднее исследователи отмечали двойственность жанровой структуры произведения Репина, которое «не просто психологический портрет, а сюжетный образ»[1]. Картина Репина стала важнейшим шагом в развитии живописи как средства познания законов исторического развития социума.

Но переоценка значимости портретного образа порой снижает выразительность и художественную ценность исторической картины. Созданная в 1880 году картина А. Д. Кившенко «Военный совет в Филях» (ГРМ, повторение 1882 — ГТГ) представляет собой групповой исторический портрет[2], хотя по сюжету должна была создать образ большой силы: в Филях решалась судьба

---

[1] *Памлюкина А.* Картина Репина «Царевна Софья» // Илья Ефимович Репин / Под ред. А. А. Федорова-Давыдова. М.: Изд. МГУ им. М. В. Ломоносова, 1952. С. 141.

[2] Слева направо на картине изображены: П. С. Кайсаров, М. И. Кутузов, П. П .Коновницын, Н. Н. Раевский, А. И. Остерман-Толстой, Л. Я. Бенигсен, М. Б. Барклай де Толли, Ф. П. Уваров, К. Ф. Толь, Д. С. Дохтуров, А. П. Ермолов.

Москвы, а значит, войны и самой России. Получилось же нечто маловыразительное и вялое.

Даже в *реалистическом евангельском жанре* ощутима ориентация на образ личностный, «портретный». Вспомним прославленное полотно «Христос в пустыне» (1872, ГТГ) Крамского. Евангельский жанр в реалистической живописи был не просто воплощением духовно-нравственных идей. В нем формировалась новая мораль — мораль XX века. И если для Александра Иванова Христос — это Бог Слово, к которому неизбежно придет всякий человек, то для реалистов второй половины XIX века это «лучший из людей», «полный», но не небесный, а земной идеал. Рожденные и воспитанные в православии, они не были атеистами. Создатель острых вроде бы антиклерикальных картин В. Г. Перов борется не с православной верой и даже не с церковью, а за нее. Это его кисти принадлежат полотна «Христос и Богоматерь у житейского моря» (1867, ГТГ) и «Христос в Гефсиманском саду» (1878, ГТГ), наполненные искренним религиозным мирочувствованием. И Крамской, и Ге обращались ко Христу в трудные для себя моменты внутреннего душевного смятения. И в этом образе искали примера разрешения тех личных, но свойственных целому поколению мыслящих русских людей нравственных коллизий.

В это же десятилетие начинается формирование нового жанра исторической живописи. Репин получает в 1876 году звание академика за выполненную в Париже по заказу цесаревича Александра Александровича — будущего Александра III картину «Садко» (ГРМ) — «самую фантастичную», по словам самого Репина[1]. Однако именно «фантастичности» этому полотну явно не хватило. Не Репину дано было заложить основы нового жанра — *фольклорно-исторического* (*фольклорного лирико-эпического*) жанра, дальнейшее развитие которого будет связано с именем Виктора Васнецова.

[1] Репин и Стасов. Переписка. М.; Л.: Искусство, 1948. Т. 1. С. 81.

1878 годом датируется «Витязь на распутье» (Серпуховской историко-художественный музей; увеличенный вариант 1882 — в ГРМ). К тому же 1878 относится эскиз картины «После побоища Игоря Святославича с половцами» (ГТГ).

Знаменательно, что эти две картины появляются в творчестве Васнецова практически одновременно: образ фольклорный и литературный, персонаж былинный и исторический, известный не только по «Слову о полку Игореве», но и из летописей.

Васнецов прорывается сквозь ткань фольклорного образа к той реальной истории, которая послужила его почвой, его материалом. Витязь Васнецова (от пушкинского «О витязь...», не из былин, где все-таки — богатырь!) — это русский воин на перекрестье дорог. Латырь-камень — обычный замшелый валун, каких множество встречается в русских лесах и на полях.

Как это обычно и бывает, на периферии системы остаются маргинальные явления с неясной жанровой структурой, тяготеющие то к «историко-бытовому жанру» — посвященные жизни и быту царского двора, но теперь уже XVIII века, как «Дедушка русского флота» Григория Мясоедова (1871, Узбекский художественный музей, Ташкент), то к «натюрмортному историзму», которым отличается упомянутое уже полотно Александра Литовченко «Иван Грозный показывает сокровища английскому послу Горсею» (1875, ГРМ). В наши дни за понятием «маргинальный» закрепился оценочный, и притом выраженно негативный смысл. На самом деле, маргинальные явления — это те, что находятся на полях или вне магистрального направления.

Зато активно формируется *исторический портрет-тип*. По-своему примечательны в этом жанре «Ратник. XVII в.»(1879, ГТГ) И. Е. Репина, «Боярин П. П. Чистякова (1876, ГТГ), «Венецианский дож» В. Д. Поленова (1871, Саратовский художественный музей).

В целом русская живопись в 1870-е годы — искусство «крупных планов», предоставляющее зрителю возможность пристально всмотреться в лица его современников и предшественников. Оно поистине ставит перед современником стереоскопическое «зеркало» и заставляет задуматься о своем прошлом и настоящем.

«Исторический пессимизм» русской реалистической живописи восьмидесятых годов.

1880-е годы — это время, когда «портретное видение мира» сменяется, условно говоря, «социально-историческим». На смену «крупным планам» приходит «панорама»: стремление к обобщению и осмыслению общих закономерностей развития общества, его исторических судеб, что позволило бы «заглянуть за горизонт времени».

В развитии жанровой системы это время стабилизации жанров и обретения каждым из них своего стиля — особой для каждого из них функциональной формы на основе достижений 1860-х и 1870-х годов. При этом по тональности и жанровому репертуару семидесятые, восьмидесятые и девяностые годы заметно разнятся.

Трагическое звучание, характерное для русской живописи 1880-х годов и ясно слышимое в творчестве ведущих художников, несомненно обусловлено состоянием духа русского общества, социально-исторической ситуацией, сложившейся после драматических событий весны и лета 1881 года.

«Время было тяжелое, унылое и печальное, — вспоминает один из современников. — Но мало кто из среды интеллигенции это сознавал и понимал. Мало у кого хватило духа и характера признать собственное банкротство, увидеть себя в настоящем неприкрашенном виде»[1]. «Царством тьмы» называет эпоху Александра III Василий Поленов в своих горьких размышлениях о судьбах России после подавления революции 1905

[1] *Волжанин О.* Чехов и интеллигенция // Русское слово. 1904. 5 июля. № 185.

года. Не станем спорить с историками — нашими современниками, склонными сегодня к переоценке личности Александра III и итогов его деятельности. Искусство связано с мирочувствованием его создателей, а не потомков, которые на основе собственного опыта могут изменить — и меняют! — смысл и эмоциональную окраску художественного образа. Русская историческая живопись, вышедшая в авангард системы жанров, в 1880-е годы окрашена трагическим мироощущением. Страдания и муки отдельного человека и целого народа — главный предмет изображения, казни и смерть — главный мотив.

Суриков в 1881 году начинает свою трагическую историческую «трилогию» с «Утра стрелецкой казни» (1881, ГТГ), продолжает изображением судьбы осужденных и сосланных в Сибирь («Меншиков в Березове», 1884, ГТГ) и заканчивает образом героини и мученицы раскола, увозимой в земляную тюрьму — на долгую и мучительную смерть («Боярыня Морозова», 1887, ГТГ).

Мрачную картину «Самосжигатели» (1884, ГТГ) из истории того же раскола пишет Григорий Мясоедов.

Репин в 1885 году выставляет крамольную сцену сыноубийства — «Иван Грозный и его сын Иван 16 ноября 1581 года» (ГТГ), воспринятую как очевидный намек на казнь первомартовцев. В 1888 заканчивает полотно «Николай Мирликийский избавляет от смертной казни трех невинно осужденных» (ГРМ), в котором образ святителя говорит не столько о его силе, сколько о невозможности чуда — вопреки оптимистическому сюжету.

Верещагин задумывает и выполняет за границей «Трилогию казней», в которую входит «Казнь заговорщиков в России» (1884–1885, СПб., Музей политической истории).

Крамской упорно трудится над задуманным ранее огромным холстом «Радуйся, царю Иудейский» (Хохот)» (конец 1870–1880-е, ГРМ) — сценой позорного судилища «лучшего из людей».

Ге в конце 1880-х начинает свою серию о трагедии судилища и страстных мук Спасителя с двух первых картин — «Выход Христа с учениками с тайной вечери в Гефсиманский сад» (1889, ГРМ, эскиз 1888 — в ГТГ) и «Что есть истина?» («Христос и Пилат») (1890, ГТГ).

С конца 1889 года художник занят мыслью об ужасе и беспощадности суда совести — «Совесть. Иуда» (1891, ГТГ), а в 1892 представляет на двадцатую Передвижную выставку «Суд Синедриона. «Повинен смерти» (ГТГ). И затем до самой своей кончины не оставляет работы над сценой Распятия.

Поленов в 1887 году выставляет огромное полотно «Христос и грешница» (ГРМ) — попытку показать суд праведный как антитезу судам неправедным.

Боль эпохи изживается в этих картинах, и теперь — в полную силу многоаспектного реалистического образного решения. Личностное, «портретное видение мира», через которое прошла система жанров русской реалистической живописи в 1870-е годы, позволило увидеть «изнутри» человека исторического и «неисторического» не только как социальную единицу, но как существо чувствующее, со своим складом, душой, мыслями, болью.

Снова набирают активность жанры, создающие образ современного художникам русского общества.

Большой формой в 1880-е годы овладевает *социально-бытовой жанр*, по своей стилистике теперь заметно отличающийся от *бытовой картины*.

Живопись, создающая образ современности, отнюдь не отказывается от востребованной общественным сознанием задачи — «правдивого» отображения жизни и притом «в наготе страшной истины», но теперь это не буквальное воспроизведение видимого и не послушная — диктуемая извне — «тенденция». *Социально-бытовой жанр* освобождается от плоской однозначности и открытой оппозиционности властям предержащим, тем более что в восьмидесятые годы

выражение ее было отнюдь не безопасным. В «титульном» жанре реалистической живописи отображаются самые острые социальные проблемы современности и, в частности, если не события, то действователи скрытого от недреманного ока властей революционного процесса.

Динамику социально-бытовой картины можно наглядно увидеть, сопоставив «Сельский крестный ход на Пасхе» Перова (1861, ГТГ, эскиз — ГРМ), «Крестный ход в Курской губернии» (1881–1883, ГТГ) Репина и его же картину «17 октября 1905 года» (1907, 1911, ГРМ), которую В. А. Леняшин назвал «крестным ходом русской интеллигенции». Небольшое антиклерикальное полотно Перова по силе звучания несравнимо с грандиозным по силе репинским образом 1881 года.

Ни до, ни после Репина ни один художник не создал такого мрачного, беспросветного и страшного в этой беспросветности образа крестьянской России. И столь же беспощадно правдивого образа «мыслящей части русского общества», опьяненной надеждами на легкую победу и заранее празднующего эту победу. И это в самый канун века кровавых бедствий и братоубийственной гражданской и двух мировых войн XX столетия.

В 1880-е годы Репин, а вслед за ним Владимир Маковский и Николай Ярошенко начинают разрабатывать революционную тему и создают протоформы будущего историко-революционного жанра. Это небольшая картина Репина «Под конвоем. По грязной дороге» (1876, ГТГ) и полотно Ярошенко «Заключенный» (1878, ГТГ), положившие начало живописной истории русской революции. Впрочем, истоки историко-революционной темы в русской реалистической живописи можно проследить еще от картины Перова «В холодной (Отпетый)» (1873, ГИМ).

В творчестве Репина это и «Отказ от исповеди» (1879–1885, ГТГ), и «Арест пропагандиста» (1880 — переработана автором в 1892, ГТГ), и «Годовой поминальный

митинг у стены коммунаров на кладбище Пер-Лашез» в Париже (1883, ГТГ), и «Сходка. (Террористы)» (1883, ГТГ). А главное полотно — «Не ждали» (1884, ГТГ). В начале XX века к ним добавится ряд картин, на которых художник запечатлеет свое видение революционных событий, свидетелем которых ему доведется быть.

При этом если социально-бытовой жанр уже с конца 1870-х годов тяготеет к монументальности, утверждая ценность обычной — «неисторической» жизни и нового — все еще нового жанра, то в развитии протожанра историко-революционной картины динамика формы гораздо менее выражена. Отчасти потому, что эти картины не предназначались для открытого экспонирования. «*Историко-революционный протожанр*» в русской реалистической живописи выполнял особые функции: он выводил на поверхность общественного сознания явления глубоко законспирированного процесса. Трудно найти более убедительное свидетельство не только социальной напряженности и силы протестных настроений русского общества 1880-х годов, но и познавательно-аналитического потенциала «живой» смыслопорождающей формы, которой овладевает русский реализм.

Картина «Не ждали» появилась в пространстве оформившегося жанра *социально-бытовой картины*, поскольку отображала общесоциальные процессы. Предмет изображения этого жанра — те сферы жизни человека, которыми она погружена в жизнь общества, где изображенное явление имеет не столько личностный, сколько социальный характер. После репинских «Бурлаков на Волге» этот жанр тяготеет к эпическим формам, и картина «Не ждали» вослед «Крестному ходу в Курской губернии» представила обществу именно такую его ипостась.

Истинной классикой стали *портреты-типы* Н. А. Ярошенко «Студент» (1881, ГТГ) и «Курсистка» (1883, Киевский музей РИ; вариант — Калужский

областной художественный музей), продолжающие своего рода серию образов представителей радикально настроенной молодежи.

Прототипом «Студента» был молодой художник Ф. А. Чирка, «Курсистки» — А. К. Черткова, но Ярошенко удалось акцентировать общетипическое в образах. Так они и воспринимались — и современниками, и потомками.

К социально-бытовому жанру, к его «побочной» — историко-революционной ветви, примыкает картина Ярошенко «Всюду жизнь» (1887–1888, ГТГ).

В линию развития той же ветви социально-бытового жанра вписываются и некоторые картины Владимира Маковского: «Осужденный» (1879, ГРМ), «В камере мирового судьи»(1880.ГРМ), «По этапу» (1884, Киевский ГМРИ), «Вечеринка»(1875–1897, ГТГ).

Но Владимир Маковский более известен как бытописатель, и именно в области *бытовой живописи* ему трудно найти равных.

Если реалисты двух предшествующих десятилетий ориентировались на традиции творчества Павла Федотова, теперь их взор обращен к Александру Иванову, важнейшую часть наследия которого Россия открывает для себя именно в 1880-е годы, когда были прекрасно изданы в Германии «Библейские эскизы» и вышли из печати подготовленные Боткиным материалы[1].

Главное качество реалистической живописи 1880-х годов то, что лучшие из созданных в эти годы реалистических картин являли собой истинные «пластические концепции». Все выразительные средства живописи — композиция, цвет, сама фактура теперь подчинены «добыванию» нового смысла, ибо рождены в процессе динамики «живой» смыслопорождающей формы. *Пересозидание* жизненного явления в своего рода художественную «*мыслеформу*» — живописное подобие

[1] Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806–1858. Издал Михаил Боткин. СПб., 1880.

факта как оболочки его скрытого смысла. При том, что изображение не переходит той невидимой грани, за которой начинается искажение визуального образа.

Лучшие произведения, созданные живописцами-реалистами начиная с 1880-х годов, отличаются *равновесием изобразительного — миметического* и *выразительного — символического* начал. В них изображенное *явление* поистине становится живой оболочкой *сущности*, а *сущность — одухотворяющим и осмысляющим* началом «всякой черты» изображения. И художниками разной степени одаренности постепенно усваивается главное достижение реализма — «пластическое концепирование», которое не есть *воспроизведение* реальности, но ее *преобразование*. Это соотношение явления и сущности, выработанное реализмом, представляет собою «шар на игле» — момент их гармонического равновесия, отступление от которого открывает новые горизонты искусства.

Реалистическое искусство и от зрителя требует понимания языка искусства, творческого соучастия — сотворчества, которое есть, как и творческий акт, не чисто рациональная интерпретация видимого, но и то, что Крамской называл «художественной бессознательностью» как элементом восприятия.

Выше было отмечено, что объяснения тому, что в 1880-е годы в авангард системы жанров выходит историческая живопись, историки искусства находят в особенностях социокультурной ситуации — царской реакции после гибели Александра II и казни первомартовцев. Однако активное формирование исторической живописи в этот период обусловлено и внутренней закономерностью: реконструктивный образ по своей природе пластичнее, легче поддается трансформации, нежели «живая» реальность. В его создании большую роль играет воображение и ассоциация.

В 1890-е годы «исторический пессимизм» 1880-х уступит место «историческому оптимизму», когда

Репин напишет своих «Запорожцев», а Суриков создаст цикл картин, изображающих великие свершения Ермака и Суворова. А закончит загадочным, до сей поры не осмысленным и не понятым до конца образом Степана Разина.

Эталонным образцом социально-исторической картины большой формы можно назвать и завершенное Репиным в 1891 году полотно «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (ГРМ), прямо примыкающее к суриковским полотнам 1890-х годов и разрабатывающее ту же — и так же! — идею взаимоотношений «вождя и ведомых» в их оптимистическом варианте.

В этот период достигает высшего уровня развития творчество первого поколения художников-реалистов. Реалистическая живопись в последнее десятилетие XIX века свободно использует монументальную форму и обретает эпический характер. И если многофигурная композиция «Утро стрелецкой казни» Сурикова и даже его «Боярыня Морозова» имеют достаточно скромные размеры, то «Покорение Сибири Ермаком (1895, ГРМ), «Переход Суворова через Альпы» в 1799 году» (1899), «Степан Разин» (1906, частично переписана в 1910, ГРМ) так же как «Царь Иван Васильевич Грозный (1897, ГТГ) и «Богатыри» (1898) Васнецова — это крупноформатные произведения, свидетельствующие о высоком уровне владения большой формой.

Своего рода апофеоз «большой формы» — «Заседание Государственного Совета» (1903, ГРМ) — грандиозный групповой портрет кисти Репина и его учеников.

Стремление как можно глубже проникнуть в смысл социального процесса активизирует — не без влияния классической русской литературы — процесс объединения жанров в *серии*, состоящие как из одножанровых, так и из разножанровых картин.

В творчестве русских — и не только русских художников нередко несколько картин объединяются не

только темой, но и движением единой цели, педагогической или творческой задачей.

Так, Лосенко, возвратившийся из пенсионерской поездки, создает комплекс учебно-методических пособий, в число которых входят картины, иллюстрирующие поэтику общеевропейских «больших» стилей.

Почти в каждой из «ученических» картин Лосенко, написанных за границей, а затем и в России, можно выделить локальные художественные «самозадания», выстраивающиеся в ясную последовательность.

«Чудесный улов рыбы» (1762, ГРМ) — пример почти ученической работы над многофигурной композицией и изображением мужских и женских фигур в сложных ракурсах, со старательно вылепленными светотенью объемами.

Этюды натурщиков начала 1760-х годов — освоение живописи обнаженной натуры («Апостол Андрей» (1764, ГРМ), где телесная выразительность образа становится средством воплощения стойкости духа, внутреннего благородства, одухотворенной красоты. «Каин» (1768, ГРМ) и «Авель» (1769, Харьков, МИИ) обнажают стремление русского мастера одушевить, наполнить смыслом любое упражнение по живописному ремеслу. Этюды Лосенко предваряют такие же работы Александра Иванова, у которого рисунки натурщиц — не просто экзерсисы на изображение обнаженного тела, а живое воплощение склада личности, ее состояния и настроения.

Картина Лосенко «Венера и Адонис» (1764, ГХМ, Минск) — рокайльная композиция, последняя дань французской школе, поскольку следующее полотно должно было продемонстрировать умение пенсионера самостоятельно композиционно мыслить.

В «Жертвоприношении Авраама» (1765, ГРМ) Лосенко демонстрирует возможности живописи барокко, хотя на первый план выступают не столько плоды обучения, сколько исконно присущие русскому художнику качества: сопереживание художника

своему герою, сочувствие, формирующее эмоционально-нравственный потенциал его лучших картин.

Как позднее для Иванова, для Лосенко тело человеческое — не самоценность, но вместилище его души, способное выразить малейшие оттенки чувств и мыслей. Следующая картина — «Зевс и Фетида» (1769, ГРМ) ознаменовала не только активное движение от барокко к классицизму, но и умение выразить тонкие человеческие эмоции.

Наконец, «Прощание Гектора с Андромахой» — образцовая демонстрация принципов построения классицистической композиции.

Об ученических работах Александра Иванова как комплексе учебных самозаданий говорилось выше.

Первые «исторические серии», объединенные мыслью о взаимоотношении народа и власти, мы обнаружили в творчестве В. Г. Шварца.

Внутренне связана основной мыслью о взаимоотношениях личности и народа «трилогия» работ Василия Сурикова на сюжеты из русской истории: ранней петровской («Утро стрелецкой казни»), послепетровской («Меншиков в Березове») и допетровской («Боярыня Морозова»).

Однако все это были серии условные, вовсе не задуманные как таковые их авторами. Первые социально-исторические серии были осуществлены В. В. Верещагиным.

Творчество В. В. Верещагина в процессе жанрообразования стоит несколько особняком. Художник создает своеобразные, почти парадоксальные модификации современного и исторического «антивоенного батального жанра» и разрабатывает варианты серий, объединенных идеей и состоящих из произведений разных жанров.

Уже И. Н. Крамской рассматривает «Двери Тамерлана»(1871–1872, ГТГ) и «У дверей мечети» (1873, ГРМ) как единый исторический комплекс[1]. В самом

[1] И. Н. Крамской. Переписка. Т. 2. С. 306–307.

деле, дополненный символическим «Апофеозом войны» (1871, ГТГ), триптих звучит как приговор всем без исключения «великим завоевателям прошлого, настоящего и будущего». Отметим, что Верещагина, вообще славившегося полной свободой и независимостью мыслей и поступков, отличает такая же свобода в отношении к жанровым канонам. Трудно представить себе ту «ячейку жанровой кассы», в которую можно было бы поместить картину «Смертельно раненный» (1871–1872, ГТГ). Впоследствии Верещагин объединяет свои произведения в серии вполне сознательно («Трилогия казней») или они складываются естественно, объединенные основной целью или местом и временем создания («Туркестанская, «Балканская», картины, созданные во время или по итогам путешествий — в Индию, по северу России и др.)

На рубеже веков возникают «портретно-исторические серии» — юбилейные: «Пушкиниана» в дни празднования столетнего юбилея поэта и «Петриада», также приуроченная к памятной дате. Участие в этих коллективных работах приняли лучшие художники эпохи, начиная с И. Е. Репина и В. А. Серова.

«Младореалисты» — ученики и последователи реалистов первого и второго поколений — используют в основном те жанры, которые были разработаны учителями. Они активизируют и обогащают форму, не выходя за пределы творческого метода, но свободно используют достижения отечественной и европейской живописи. Валентин Серов и Константин Коровин, Андрей Рябушкин, Сергей Иванов и другие привносят в реализм «свежую кровь» — свободу кисти, колористическую активность, новые принципы композиции.

Среди художников нового поколения несомненно выделяется Валентин Серов. Прежде всего как великий портретист, в совершенстве владеющий всеми жанрами портрета. Но не только. Его творчество отмечено тяготением к многоаспектному решению социальной

темы, интересом к истории. «Крестьянские» и «античные» полотна, в еще большей мере «Пушкинская серия» и «Петриада», фокусирующиеся на личности героя, — это тоже своеобразные серии, не завершенные, но включающие этапные для русской реалистической живописи произведения.

Историзм Серова не был «увражно-документальным». Его образ царя-преобразователя развернулся в серию, в которой личность императора отражается разными гранями.

«Петр I на псовой охоте» («Царь Петр с кн. Ф. Ю. Ромодановским, Лефортом, Ив. Бутурлиным и Зотовым присутствуют на псовой охоте, устроенной боярами», 1902, ГРМ) представляет молодого царя как противника старых обычаев, будущего «работника на троне», беспощадно и грубо высмеивающего мнимое боярское «пристрастие» к охоте.

Картины Серова «Кубок Большого Орла»(1910, ГРМ, вариант — в ГКГ Армении), «Петр I на работах» (1910 или 1911, ГРМ, одноименный вариант — ГТГ), «Петр I в Монплезире» (1910–1911, ГТГ), эскизы и наброски картин «Всешутейший собор» и «Спуск корабля Петром Великим» создают образ стереоскопический и неоднозначный.

Замыкает серию картина, которая известна под обобщающим названием «Петр I» (1907, ГТГ). Это почти символическое изображение не только личности властителя, но молодой России, выходящей на европейскую сцену. В нем много пушкинского — в равновесии эпического настроя и исторической конкретности характера героя, в умении дать объективную оценку деятельности личности, изменившей ход истории страны.

Замечательный вклад делает Валентин Серов и в коллективный исторический портрет Пушкина, который создается усилиями художников XIX века и в веке XX вырастает в «Пушкиниану».

Тяготение к серийности проявляется в творчестве многих русских мастеров конца XIX — начала XX века уже не как глубоко скрытая внутренняя связь произведений, а как целенаправленная их интеграция.

Таковы «переселенческий» и «этапный» циклы С. В. Иванова, старая Москва Аполлинария Васнецова, «Русские люди XVII века» А. П. Рябушкина, «Палестинская серия» В. Д. Поленова и др.

Девятисотые годы — это новый этап *функционирования* сложившегося реалистического живописного образа мира и обогащение созданной им картины мира. С этой поры мы практически не можем отметить появления новых жанрообразующих образов и новых реалистических жанров.

Но художественный процесс, естественно, не останавливается, образ мира продолжает обогащаться три достигшей пика развития системы жанров, доминирующей среди сосуществующих рядом с ней — как предшествовавших ее появлению, так и новых, как отечественных, так и зарубежных. Пример взаимодействия с теоцентрической системой — тот же портрет Грозного работы Виктора Васнецова. Можно вспомнить и о влиянии реализма на русский импрессионизм.

Подчеркиваю: конец XIX — начало XX в. для русской реалистической живописи — время ее полного расцвета и активного обогащения содержания и формы. Отождествление реализма и эпигонского по своей сути позднего передвижничества, эксплуатировавшего и сюжеты, и форму, и популярность реализма — грубая ошибка. Кризис изжившего себя сообщества художников — ТПХВ — не мог уже оказать влияния на магистральное направление художественного процесса в России.

Реалистическая живопись согласно или помимо желания самих русских художников выполняет важнейшую историческую миссию: понять и по возможности объективно оценить социальную ситуацию в России

накануне трагедии века XX. Никогда еще русское искусство не проявляло столь мощной социальной активности, как в период середины XIX века и вплоть до начала войн и революций века XX.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

РОДОВОЙ ОБРАЗ НА ПЕРЕКРЕСТЬЕ ЖАНРОВЫХ СИСТЕМ: РАСЦВЕТ РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ПЕЙЗАЖА НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

Выделяю в особую главу пейзажную живопись даже не потому, что образ природы для русского искусства и русского этноса имеет особое значение. А в картине мира, созданной русской реалистической живописью, занимает особое место. По сути, рождение реализма в отечественной живописи ознаменовано явлением национального пейзажа — в творчестве Венецианова, его учеников и последователей. С образом природы так или иначе связаны все основные реалистические жанры.

В данном случае важнее другое обстоятельство. Образ природы оказывается в поле активного жанрообразования реалистической жанровой системы и сверхсистемы русской живописи Нового времени. Вспомним: после теоцентризма вредшествующей жанровой сверхсистемы русского иконописания наступает длительный гомоцентрический — портретный период, затем формируется социоцентрическая система — приходит пора формирования системы геоцентрической — время пейзажа. В те же 1880–1890-е годы русский реалистический национальный пейзаж предстает в полном расцвете как четвертый образный элемент картины мира, которую создает эта система жанров.

После Венецианова в 1840-е и вплоть до 1860-х образ русской природы потихонечку набирает силы

в качестве скромного фона в картинах художников, обращающихся к крестьянской теме. Таких как, например, «Отдых на сенокосе» (1861, ГТГ) и «Выход из церкви в Пскове» (1864, ГТГ) А. И. Морозова.

У В. Г. Перова «природные фоны» зазвучали уже как значимые элементы образного строя картины, причем образ природы от картины к картине обретает все более мощное эмоциональное звучание: «Проводы покойника» (1865, ГТГ) — «Тройка» (1866, ГТГ) — «Утопленница» (1867, ГТГ), — «Последний кабак у заставы» (1868, ГТГ).

Русский лирический пейзаж локализуется как жанр в «портретное» десятилетие — 1870-е годы, когда художник-реалист обретает способность взглянуть на природу непосредственно. Не столько изобразить объективные красоты, что было характерно для «видовой картины», сколько выразить свое личное отношение к лишенным общепринятой затертой «живописности» потрепанным ветлам, почерневшему талому снегу, разъезженной проселочной дороге.

Качественный скачок в развитии образа природы связан с именем А. К. Саврасова. Чуткий Крамской мгновенно уловил переход к лирическому переживанию природы: в картинах Шишкина, Клодта, Боголюбова, по его словам, «деревья, вода и даже воздух, а душа есть только в “Грачах”».

Это чрезвычайно важное наблюдение.

Как бы мы ни изучали и ни оценивали творческое наследие этого художника, богатое и разнообразное, трудно отрицать, что в нем ярко выделяется несомненная классика реалистического пейзажа — «Грачи прилетели» (1871) и «Проселок» (1873, обе — ГТГ). Эти полотна столь же субъективны, сколь и общенациональны, ибо трогают такие струны русской души, которые залегают на самом ее дне, среди архетипических образов и пантеистического одухотворения природы.

Сквозь достоверность подчеркнуто обыденного и конкретно привязанного к месту мотива — неказистой окраины села (слева внизу на холсте надпись: «С. Молвитино») в весенний день прилета грачей — просвечивает сердцевина образа, который не случайно обрел статус первого русского национального пейзажа.

Пространство в картине стереоскопично, оно расслаивается на несколько планов, каждый из которых вызывает особые чувства.

На первом — талая вода и подтаявший, потемневший снег, испещренный следами птиц и животных, сухими ветками и мелким мусором. Одну из таких веток деловито держит в клюве крупный грач.

Второй план представляет собой сквозистую преграду из стволов и ветвей тонких, перекрученных, больных деревьев, на которых размещено многое множество больших птичьих гнезд, починкой и обустройством которых занята хлопотливая стая грачей.

За этой живой преградой на третьем плане — слепые заборы и крыши, а над ними возвышается небольшая церковка с изящными куполами и шатровой колокольней.

Храм размещен на границе двух пространств — ближнего, наполненного птичьими весенними хлопотами, и широко и вольно раскрывающихся во все стороны далей, кажется, бескрайних, равнинных, необозримых. Прорвавшийся к этим просторам сквозь житейскую суету взгляд зрителя изумленно открывает для себя величавую красоту русского простора.

Глаз может остановиться на любом из планов, на каждый отзовется душа — в свою меру. И если простодушный взгляд неискушенного зрителя испытает радость от вида пробуждающейся русской природы, почти слышимого птичьего крика, то философски настроенный ум обратится к размышлениям о вечном и бесконечном.

Поистине открытием в живописи стал саврасовский «Проселок» — гимн необыденной и неожиданной

красоте разъезженной, извечно проклинаемой, во все века бывшей символом российской неустроенности дороги.

Вообще мотив дороги сквозной нитью проходит через всю русскую культуру XIX века: появляется в живописи романтиков как воплощение духовного пути человека и человечества, в полную силу звучит в сочинениях Пушкина, Лермонтова, Гоголя. И в новом качестве — в живописи реалистов, начиная с Перова и Прянишникова. Но никто до Саврасова не сумел так показать драгоценность света, превращающего лужи на грязной дороге в светоносную субстанцию, придающего золотой блеск орошенной летним дождем ниве, зажигающего зеленым огнем придорожную траву. Так мог увидеть и так увидел этот непроезжий проселок только Саврасов, а после него, его глазами, — миллионы зрителей.

Рядом с этими двумя небольшими полотнами панорамные картины самого Саврасова кажутся холодноватыми и не задевают душу «Разлив Волги под Ярославлем». 1871; «Оттепель. Ярославль», 1874, обе — в ГРМ и другие).

Рядом с именем Саврасова в истории русского национального пейзажа стоит имя рано ушедшего из жизни Федора Васильева. Он очень быстро проходит путь от суховатых, с подробно проработанными первыми планами, населенных людьми и животными небольших полотен («В церковной ограде. Валаам». 1867, ГРМ; «Деревня». 1869, ГРМ) до сияюще свежей живописи картины «Вид на Волге. Баржи» (1870, ГРМ).

Зрелого Васильева, как и импрессионистов, волнует переменчивость состояний природы. Его излюбленные земные мотивы — все то же небо, пролившееся на землю дождем или заносящее ее снегом; отражение небес в воде — в маленьких осколочках водных зеркал на мокрой дороге, в окнах болота, в затопленной глади мокрого луга. И все та же дорога, но не прямая,

а с прихотливыми зигзагообразными поворотами, замедляющими движение.

Поставленные в ряд, его картины являют зрителю мистерию небес — бесконечно разнообразную, бесконечно изменчивую и подвижную. Или жизнь волны: разные фазы ее движения, ее прозрачность, бесконечно множащиеся изменчивые градации цвета в зависимости от глубины слоя воды («Прибой в Ялте». 1871–1873. Саратовский художественный музей им. А. Н. Радищева).

Его самая знаменитая картина — «Оттепель» (1871, ГТГ, повторение — ГРМ) напоминает популярные у современников панорамные пейзажи с включением людей.

Последнее большое произведение Васильева — картина «В Крымских горах» (1873, ГТГ) — печальное свидетельство того, как велик был потенциал «гениального мальчика», как называл его И. Е. Репин.

Реалисты рождают пейзаж-отношение, субъективный, сотканный из тонких материй души, о которой пишет Крамской. Но и пейзаж эпический, в котором воплощено величие русской природы.

Важное место в истории русского пейзажа занимает творчество И. И. Шишкина. Знаменитый пейзажист проходит путь от натуралистического «портретирования» сосен к эпическому образу русской природы: «Полдень. В окрестностях Москвы» (1869, ГТГ) — «Рожь» (1878, ГТГ) — «Утро в сосновом лесу» (1889, ГТГ) и, наконец, знаменитая «Корабельная роща» (1898, ГРМ). А рядом тихая лирическая гамма интимных пейзажей, Александром Бенуа названных «лесными интерьерами» : «Лесная глушь» (1872, ГРМ), «Дорожка в лесу» (1880, ГРМ), «Ручей в березовом лесу» (1883, ГРМ). И необычайно трогательные «групповые портреты травок», такие как «Сныть-трава. Парголово» (1884, ГРМ), «Травки» (1892, ГТГ), «Цветы на опушке леса» (1895, ГТГ).

Еще одна яркая индивидуальность в русском пейзаже — А. И. Куинджи, человек особого зрения. Для этого художника природа становится бесконечно длящимся театральным спектаклем, в котором он выступает как режиссер.

Его «Украинская ночь» (1876, ГТГ), «Вечер на Украине» (1879, ГРМ), а особенно «Березовая роща» (1879, ГРМ) — это эффектные спектакли, разыгрываемые на сцене, освещенной лучами софитов, заполненной то ритмично расставленными стволами берез, то украинскими мазанками, отражающими алый свет вечернего солнца или холодное сияние месяца. Зритель смотрит на сцену то из партера, как в «Березовой роще», то с галерки («После дождя» и «Север», обе — 1879, ГТГ), но всегда между ним и сценой существует незримая преграда, он — именно зритель, никогда не приглашаемый к соучастию, лишь к восхищению.

Художник не работает с натуры, он пишет «от себя», наращивая эффектность живописи, ее впечатляющую силу, и доводит эти качества до предела, выставив в зале «Общества поощрения художников» в Петербурге одну картину «Лунная ночь на Днепре» (1889, ГРМ, неоконченное повторение 1882 — ГТГ, уменьшенное повторение — ГРМ)[1].

Можно ли назвать Куинджи романтиком? Да, в его пейзажах можно найти немало мотивов, которые так любили Максим Воробьев и Иван Айвазовский, тот же пресловутый лунный свет. Но эти мотивы привлекают и самых праведных реалистов, включая Крамского.

Можно ли говорить о Куинджи как о реалисте? Ведь у него есть совершенно «передвижнические» по своему звучанию пейзажи.

Ни та, ни другая мера к нему не подходит. Еще менее подходит ярлычок импрессиониста, который пытались

[1] Не следует забывать, что использование рискованных сочетаний красок, на которое художник пошел осознанно, чтобы добиться наибольшего эффекта, привело к угасанию красок.

прилепить к его имени. Тем более — определение Куинджи как натуралиста (sic!), притом «русской академической школы» (В. Г. Власов).

Все лучшие качества национальной русской пейзажной школы аккумулированы в творчестве Исаака Левитана. В его картинах образ природы обретает способность выразить весь диапазон духовного мировидения и миропонимания в самом широком диапазоне. От личностного и социально-национального до общечеловеческого, приближающегося к планетарно-космическому. От открытой полнозвучной радости бытия («Март». 1895, ГТГ) до щемящей печали «Вечернего звона» (1892, ГТГ). От интимно-лирического переживания весеннего возрождения природы («Весна. Большая вода». 1897, ГТГ) или ее нарядно-элегического увядания («Золотая осень». 1895, ГТГ) до возвышенного эпического покоя («Озеро». 1899–1900, ГРМ).

Левитан владеет широчайшим диапазоном изобразительно-выразительных средств, которые достались ему в наследство от великих предшественников.

Он свободно разворачивает пространство — от прохладного ствола березы, о который, кажется, можно опереться плечом («Березовая роща». 1889, ГТГ), до небесной, бесконечной дали («Вечер. Золотой плес». 1889. ГТГ).

Он раскачивает мир, как огромный колокол («Вечерний звон»). Но, в отличие от Куинджи, всегда оставляет вход в него открытым для зрителя: то расстилает перед ним посыпанную песком дорожку («Осенний день. Сокольники». 1879, ГТГ), то приглашает пройти по мосткам или предлагает лодку для того, чтобы переплыть реку («Тихая обитель». 1890, ГТГ).

С годами все чаще он смотрит на мир с высоты птичьего полета («Озеро»), а то и мистического воспарения души («Над вечным покоем»).

Время в его картинах таинственно растягивается и замирает «У омута», обретает скорбную и монотонную

протяженность «Владимирки» (1892, ГТГ), останавливается, приобщая зрителя к Вечности «Над вечным покоем» (1894, ГТГ).

Он переносит на полотно весь спектр ощущения света — от солнечного сверкания бликов на воде («Свежий ветер. Волга». 1895, ГТГ) и сумеречного лунного сияния («Сумерки. Стога». 1899, ГТГ; «Сумерки. Луна». 1899, ГРМ) до почти непроглядной тьмы ночной деревенской улицы. На его картинах можно видеть все времена года — весну и лето, осень и зиму в России. На его полотнах есть всякое время дня и его переживание человеком.

Может быть, никто из русских художников не обладал в такой мере способностью вызвать резонансное переживание родной природы, как бедный еврейский мальчик, выросший в великого воплотителя глубинных переживаний таинственной русской души. И ее неизбывной печали...

Соединяя пленэрные открытия с глубокой проработкой картины в мастерской, Левитан добивается такого одухотворения образа и такой его «заряженности» духовной энергией, что зритель оказывается во власти тех чувств и размышлений, которыми был переполнен сам мастер.

«Вечер. Золотой плес» (1889), «Тихая обитель» (1890), «Вечерний звон» (1892, все — в ГТГ) объединены не только мотивом реки, наряду с дорогой относящемуся к самым глубинным, архетипическим образам русского этноса, но и тем настроением глубокого и тихого молитвенного сосредоточения, которое созвучно лучшим «отшельническим» картинам Михаила Нестерова.

С начала 1890-х годов Левитан выводит образ природы на такую высоту воплощения философской идеи — социально-исторической, общечеловеческой, национальной, — которая обеспечивает пейзажу место рядом с наиболее значительными программными жанрами системы реализма.

Его «Владимирка» (1892, ГТГ), в основе своей натурная, была воспринята современниками, и не только восторженным и тенденциозным В. В. Стасовым, как исторический — концептуальный — пейзаж[1]. «Владимирка» может быть смело названа русским историческим пейзажем, коих в нашем искусстве немного», — писал Нестеров[2]. Об ассоциативной глубине образа говорит К. Ф. Юон: «Вот «Владимирка». Дорога, верстовой столб — а больше ничего. Опять просто. И опять все ясно: Владимирка, многострадальная, облитая слезами и кровью... Это уже не просто пейзаж, а историческая картина»[3].

По своей структуре, пространственно-временному решению, по настроению и характеру ассоциативных связей это левитановское полотно аналогично «Аппиевой дороге» Александра Иванова, традиции которого осваивает Левитан[4].

«Левитан был «реалист», в глубоком, непреходящем значении этого слова; реалист не только формы, цвета, но и духа темы, нередко скрытой от нашего внешнего взгляда, — писал М. В. Нестеров. — Он владел, быть может, тем, чем владели большие поэты, художники времен Возрождения, да и наши — Иванов, Суриков и еще весьма немногие»[5].

Именно творчество Левитана знаменует не только высшую точку роста национального русского пейзажа, но и окончание периода *становления* системы жанров русской реалистической живописи.

Тяготение к монументальным решениям, характерное в 1890-е годы для системы в целом, то, что

---

[1] *Левитан И. И.* Письма. Документы. Воспоминания. М.: Искусство, 1956. С. 126, 197.

[2] Там же. С. 126.

[3] Там же. С. 197.

[4] «Вспомните, — говорил Левитан, — как работал Александр Иванов над своим «Христом», как он, чтобы написать его, «попутно» открыл тайну пленэра раньше французов» (*Левитан И. И.* Письма. Документы. Воспоминания. С. 207).

[5] Там же. С. 125.

А. А. Федоров-Давыдов определяет как «поиски больших образов», проявляется в творчестве не одного Левитана, а целого ряда русских художников-пейзажистов.

А. А. Федоров-Давыдов, «выстраивая» эволюционный ряд картин конца 1880-х — начала 1890-х годов: («Притихло» Н. Н. Дубовского, 1890, его же — «На Волге», 1892; «Сиверко» И. С. Остроухова, 1890; «Сумерки» (1889) и «Сибирь» (1894) А. М. Васнецова; «Вечерний звон» (1892), «У омута» (1891), «Владимирка» (1892), «Над вечным покоем» (1894) И. И. Левитана) — очерчивает плавную параболу нарастающего тяготения к монументальности эпического образа природы в русском пейзаже рубежа веков. Можно дополнить этот ряд такими же монументальными по стилю и философскими по характеру полотнами, как «От штиля к урагану» Ивана Айвазовского (1895, Феодосийская картинная галерея им. И. К. Айвазовского), «Корабельная роща» Ивана Шишкина (1898, ГРМ), «Северный край» Аполлинария Васнецова (1899, ГТГ), воспевающими мощь и величие природы.

Федоров-Давыдов предложил термин «пейзажное видение мира», и это понятие помогает увидеть, как обогащает образ позирование модели на пленэре и пленэрная живопись фона. Портреты К. А. Коровина и В. А. Серова — это образы, «поэтически одушевленные» пленэрной живописью[1], так же как ряд пленэрных портретов мастеров старшего поколения, в частности И. Е. Репина, воплощали идею единения человека и природы.

То же единение вплоть до растворения в окружающем мире природы предстает в картинах Абрама Архипова «По реке Оке» (1889, ГТГ), «Обратный» (1896, ГТГ), особенно же «Лед прошел» (1895, Рязанский ОХМ), которые требуют адекватного их образной природе «двойного» жанрового именования. Та же структура образа, в котором «на равных» сосуществуют

[1] *Леняшин В. А.* Портретная живопись В. А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы. 2-е изд. Л.: Художник РСФСР, 1986. С. 21.

образ природы и быта, характерна для картины Алексея Степанова «Журавли летят» (1891, ГТГ).

На рубеже веков оживает эпическая венециановская идея первогармонии природы и русского крестьянина — сеятеля и хранителя родной земли.

В поисках основ духовного единения Человека и Природы «крестьянский» Валентин Серов («В деревне. Баба с лошадью». 1898, ГТГ; «Зимой», 1898, ГРМ и др.), а затем Зинаида Серебрякова («Жатва», 1915, Одесский художественный музей; «Беление холста», 1915, ГРМ) и К. С. Петров-Водкин («Девушки на Волге». 1915, ГРМ; «Утро», «Полдень», обе — 1917, ГРМ) в монументальных реалистических формах, подобающих эпическому образу, воплощают нравственное здоровье и красоту человека из народа, не утратившего глубинной связи с родной землей.

Воплощение божественной первогармонии тварного мира являют собой картины цикла Василия Поленова «Из жизни Христа», в которых пейзаж занимает огромное место. Так же, как в картинах святоотеческого жанра М. В. Нестерова («Пустынник», 1888–1889, ГТГ, «Видение отроку Варфоломею», 1890, ГТГ); «Преподобный Сергий Радонежский», 1899, «Святая Русь», 1901–1905, все — ГРМ; «Лисичка», 1914, ГТГ и др.).

В картинах Нестерова, как в произведениях Сурикова и Репина, Поленова и Верещагина, Серова и других мастеров-реалистов XIX века, пейзаж как «картина души человеческой в образах природы»[1], был носителем глубокого философско-исторического смысла.

В XX веке это направление русской пейзажной живописи выведет Н. К. Рериха к общечеловеческой идее всеохватного единения человека и природы как микро- и макрокосмоса.

---

[1] *Михеев В.* XXII Передвижная выставка товарищества передвижных художественных выставок // Артист. 1984. Май. № 37. С. 123–126. Цит. по кн.: *Федоров-Давыдов А. А.* Русский пейзаж XVIII — начала XX века. История. Проблемы. Художники. М.: Сов. художник. 1986. С. 216.

Вместе с тем, оставаясь в пространстве социоцентрической реалистической системы жанров, пейзажный образ не утрачивает и социальных функций, что позволяет русским художникам конца XIX — начала XX в. совершить подлинное открытие — увидеть и попытаться донести до общественного сознания нарастающее ощущение грядущих экологических катастроф. Уже голые пни у дороги на месте срубленного леса в «Крестном ходе в Курской губернии» И. Е. Репина были первым симптомом понимания тех бед, которые нес природе капитализм. Впервые в живописи появляется нота тревоги, ощущение беззащитности природы перед человеком. И если в поздних работах Шишкина и Левитана природа предстает в величии и мощи, то хрупкие елочки, тонкие березы и рябинки в картинах М. В. Нестерова вызывают желание защитить, прикрыть, сохранить эту хрупкую и беззащитную красоту окружающего мира.

Городской пейзаж не был столь богато разработан в творчестве реалистов, хотя и нашел в системе свою нишу. В сущности, не выходили за пределы реалистического метода пейзажи старых русских городов Николая Рериха («Ростов Великий». 1903, ГТГ), Петра Петровичева («Ростов Великий». 1912, ГРМ; «Ростов Великий осенью». 1912, Частное собрание), Константина Юона («Москворецкий мост зимой». 1911; «Зима. Ростов Великий». 1906, ГРМ) и многие другие.

Конец столетия отмечен и рождением нового пейзажного жанра — *исторического пейзажа*[1], развившегося в недрах полиструктурного образа.

Истоки исторического пейзажного образа можно заметить еще в картинах Угрюмова и Брюллова, Иванова и Шварца, наконец, Сурикова и Поленова. В картине «Христос и грешница» В. Д. Поленова избыточная для пейзажного фона роль пейзажа уже свидетельствовала

---

[1] *Грецкая Е. Е.* Русский живописный исторический пейзаж (истоки, становление и расцвет жанра). АКД 17.00.04. СПб., 2004.

не только о субъективной увлеченности художника, но и о том, что потенции пейзажно-исторического образа достигли той критической точки, вслед за которой неизбежно следует рождение нового жанра. Так в русской иконе XVII века такая же избыточная полнокровность портретных и пейзажных, натюрмортных, интерьерных и анималистических включений — *реалий* — выдавала переключение внимания мастеров с Горнего мира на дольний и предвещала созревание жанрообразующих элементов живописи Нового времени.

Так что локализация жанра исторического пейзажа в конце XIX — начале XX в. была вполне закономерной.

Новый жанр развивался в широком диапазоне от научных реконструкций А. М. Васнецова, основанных на материалах археологических исследований и изучения документов, до поэтизированных, декоративно-стилизованных «славянских» картин Н. К. Рериха. От строго документальных, «очищающих» изначальные виды Петербурга от позднейших наслоений произведений Е. Е. Лансере до поэтических фантазий К. Ф. Богаевского.

Исторический пейзаж, вырабатывая особую жанровую форму, имел в различных сосуществующих, но не сливающихся системах реализма и символизма свои отличия.

Символические фантазии Богаевского, к примеру, «Корабли»(1912, ГРМ) или «Классический пейзаж» (1910, ГРМ) и реалистические реконструкции Аполлинария Васнецова, даже такие стилизованные, как «Старая Москва. Улица в Китай-городе начала XVII века»(1900, ГРМ) — это разные типы — жанры картин по характеру образа, его предмету изображения, способу преобразования материала и функциям.

Реалистический исторический пейзаж получил в этот короткий период наибольшее развитие, порой стушевывая идеологические противоречия между

группировками художников. В картинах Александра Бенуа, стоявшего в оппозиции к реализму, а тем более Евгения Лансере и Мстислава Добужинского образ Петербурга — и исторически отдаленного, и современного, — имеет реалистический характер. Ни Бенуа, ни Лансере, в сущности, ничего не реконструируют — они лишь убирают позднейшие наслоения, словно бы промывают старую картину, открывая глазам современников свежеокрашенные стены Михайловского замка с еще не убранными лесами («Парад при Павле I» Бенуа, 1907, ГРМ) или величие выросшего на пустынном берегу Невы здания Двенадцати коллегий («Петербург начала XVIII века. Здание Двенадцати коллегий» Лансере, 1902, ГРМ).

Москвичи отдают свою любовь «порфироносной вдове» и допетровской эпохе.

Для Аполлинария Васнецова исторический пейзаж — это дверь «в темную даль прошлого»[1], возможность, «заручившись документальностью, дать художественный образ»[2], который «заставляет зрителя переноситься в давно прошедшее, заставляет его жить на сказочных улицах и площадях исчезнувшего города»[3]. Однако в своем творчестве Аполлинарий Васнецов останется прежде всего художником-археологом, летописцем истории архитектурного развития Москвы, и не случайно большая часть его работ попадет в музей этого профиля. Лишь в некоторых его ранних работах действительно присутствует чувство поэзии и таинственного видения прошлого сквозь толщу времени.

Сказанного вполне достаточно для того, чтобы подтвердить наличие «пейзажного подхода» в русской реалистической живописи 1890–1900-х годов и отметить некоторые особенности «пейзажного видения мира»,

---

[1] Цит. по: *Беспалова Л. А.* Аполлинарий Михайлович Васнецов. М.: Искусство, 1983. С. 58.
[2] Там же. С. 59.
[3] Там же. С.59–60.

по-новому окрасившего реализм этой поры. Конечно, этими качествами характеристика его в русской живописи рубежа веков не исчерпывается.

Пейзаж и исторический пейзаж к концу века занимают свое законное место в жанровой системе русской реалистической живописи. Возможно, сложись иначе социокультурная ситуация в России, образ природы сформировал бы новую — геоцентрическую систему. Но XX век с его революционными громами и молниями в науке, технике и русском обществе вызвал к жизни авангард — предвестие техногенного искусства.

Реалистический творческий метод, вышедший на «плато реализации» своего потенциала, создает *диахронную социоцентрическую жанровую систему* — носительницу гармоничного *художественного (живописного) образа мира*. Согласно доминантной функции реализм представляет жизнь России — в современности и в исторической динамике — достоверно и убедительно, открывая вдумчивому зрителю закономерности исторического развития, особенности сложения национального характера, глубины «таинственной русской души», красоту родной природы.

В результате диалектически уравновешенных центробежных и центростремительных внутрисистемных взаимодействий на протяжении 1870–1890-х годов происходит расщепление образных полиструктур и выделение новых моноструктурных жанров (исторический портрет и исторический пейзаж). И напротив, разножанровые произведения сплавляются в ассоциации разного рода — диптихи, триптихи, серии, семейства, целые пласты и становятся носителями все более сложных, многогранных и многоаспектных, но внутренне целостных художественных образов.

В итоге этих процессов образуется несколько семейств жанров как моноструктурных (портрет и пейзаж в широком диапазоне отдельных жанров), так и полиструктурных («современные» и исторические жанры).

Сформированная система не имеет однолинейного характера. В ней возникают *диахронные жанровые пары:* социально-бытовой и социально-исторический, бытовой и историко-бытовой жанры, социально-психологический натурный и исторический портрет, городской и исторический архитектурный пейзаж. Различаемые по принципу времени, они соединяются общностью сферы отображения. Так формируется не замкнутое, открытое, гармоничное по своей структуре ядро системы, дополняемое множеством менее значимых в ее пределах, но расцвечивающих и расширяющих ее спектр жанров (реалистические автопортрет, театральный портрет, анималистические жанры, натюрморт и т. д.), промежуточных и атипических структур. Реализм не исключает из спектра образов реальной действительности ничего, и живописная картина мира, которую он создает, отличается замечательной полнотой. Каковы отличия реалистических автопортрета, анималистического жанра, натюрморта и т. д. от тех же жанров в иных системах, существуют ли эти отличия или есть жанры, сохраняющие иммунитет и стабильность, проходя через разные системы? Эта проблема пока, насколько мне известно, специально никем не затронута.

Антинормативность реализма отрицает жесткую иерархию жанров, хотя не исключает возможности тех или иных предпочтений на разных этапах развития системы. В реализме они обычно связаны с актуальной социальной значимостью предметно-содержательной основы того или иного жанра.

Созданный реализмом в русской живописи художественный образ мира отличается гармоничной структурой, в которой представлены все основные элементы бытия. Смыслопорождающая форма становится основным средством созидания образа-«пластической концепции», в котором живое изобразительное начало выступает как живописная оболочка социальной

сущности явления. При всей осмысленной выстроенности композиции как средоточия и основного носителя смысла, реалистическая картина никогда не выходит на уровень деформации видимой реальности, которая возобладает в последующих творческих методах. Явление сохраняет живую выразительность и красоту, подчеркиваемые мастерской живописью. Чтобы в полной мере оценить эти качества, достаточно посмотреть на то, как написана опирающаяся на туалетный столик рука Г. Л. Гиршман в знаменитом портрете работы В. А. Серова (1907, ГТГ).

Так что можно утверждать, что в целом гипотеза — реконструкция жанровой системы на основе наследия Крамского и Стасова — подтвердилась, но приобрела более четкие очертания и аргументированную строгость. Гипотеза помогла определить направления исследования. Использование метода системно-исторического жанрового анализа дало возможность выстроить убедительную *жанровую хронотипологию* русской реалистической живописи XIX века от ее истоков до полной реализации лежащей в основании системы идеологии.

Жанровая хронотипология дала возможность принципиально иначе — доказательно определить и координаты картины «Царь Иван Васильевич Грозный» Виктора Васнецова — не «промежуточного» явления между портретом и исторической сюжетной картиной, как то виделось современникам, *а эталонного образца реалистического исторического портрета*. И вывести формулу этого реалистического жанра, занимающего вполне определенное место в системе жанров русской реалистической живописи.

Пользуясь тем же методом, можно определить координаты самой этой жанровой системы в контексте сверхсистемы живописи Нового времени — в диахронном измерении, и шире — русского изобразительного искусства, европейского и мирового искусства.

Не менее интересно было бы проанализировать синхронный срез жанровой структуры русской живописи конца XIX — начала XX в. во всей сложности сосуществования и взаимодействия жанровых систем — реалистической, позднепередвижнической, академической, церковной, романтической, символической, культуроцентрической и др. Едва ли координаты произведения Васнецова изменятся, но могут проявиться новые связи его с пограничными явлениями.

Не станем здесь заниматься новыми построениями: для того чтобы усвоить основные принципы системно-исторического анализа, а именно таковы цели данного пособия, вполне достаточно того, что изложено выше. Обозначить проблемы и наметить перспективы применения метода попытаемся в Заключении, честно оговорив, что некоторые размышления по поводу искусства XX — начала XXI в., излагаемые далее, имеют гипотетический и дискуссионный характер.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ЖАНРОВОГО АНАЛИЗА

Теоретическая модель жанровой хронотипологии универсальна в пределах метода системно-исторического жанрового анализа *живописи*, поскольку определяет алгоритм исследования как произведения, так и жанра, жанровой системы любого уровня сложности вплоть до глобальной, созидаемой творчеством тысяч и тысяч художников. В продуктивности модели мы убедились на практике.

Есть все основания предполагать, что в *литературоведении*, *музыковедении*, в работе с *кино-*, *теле-*, *театральным* и пр. искусствами, в каждом из которых, как мы помним, законы жанра работают по-своему, общие принципы системно-исторического жанрового анализа потребуют адаптации соответственно материалу, но предложенная модель работать все-таки будет, поскольку она базируется на определяющих параметрах художественного образа произведения искусства.

Будет ли работать представленная модель в тех случаях, когда художественный образ изначально не был осознан его художником как одна из целей создания артефакта или просто выходит за пределы изначального целеполагания?

Согласитесь, трудно предположить, что наш далекий предок, изображая на стене пещеры сцену охоты,

стремился создать произведение искусства и *авторский художественный образ*.

Но не менее сложно оспорить и то, что плоды этой деятельности «так жизненны, так экспрессивны и верны натуре, что не только являются драгоценными историческими памятниками, но и сохраняют свою художественную силу до наших дней»[1]. Это значит, что некоторые первобытные изделия для нас — сегодняшних зрителей — представляют собой художественную ценность. То есть что такой артефакт является носителем *художественного образа-восприятия*. Следовательно, при строгом соблюдении принципа историзма возможно создание адаптированной жанровой хронотипологии таких артефактов.

Так что согласно логике предлагаемая модель должна работать в пределах всего материала, который может быть признан художественным — искусством нашей земной человеческой цивилизации всех времен и народов. Возможны ли исключения? Наверное. Особенно в тех случаях, когда существенно меняется статус художественного образа.

Например, системно-исторический жанровый анализ дает сбой в отношении иконописания.

В иконе как благодатном, сакральном явлении художественный образ занимает особое место и имеет особый характер, а процесс ее создания изначально отличается от свободного творчества и в определенной мере определяется каноном. Впрочем, рассматривая икону как феномен и оценивая как произведение изобразительного искусства, то есть отсекая сакральную составляющую, можно попытаться создать жанровую хронотипологию иконописания, но едва ли она будет строгой и убедительной. Во всяком случае, замечательный ученый Г. К. Вагнер, предпринявший попытку

[1] Всеобщая история искусств. Искусство Древнего мира. М.: Искусство, 1956. Т. 1. С.11.

решить проблему жанров в древнерусском искусстве, испытал в работе немалые трудности[1].

Не меньшие затруднения, надо полагать, испытают те ученые, которые попытаются разобраться с проблемой жанров современного «актуального» искусства с его кучами мусора и испачканными унитазами, именуемыми инсталляциями, и приколачиванием разных частей тела к неожиданным поверхностям, именуемым перформансами. При том что и те и другие признаются «формами современного искусства». Очевидно, прежде придется разобраться в непростой проблеме: относится ли такого рода деятельность к области художественного творчества и применима ли к продуктам ее дефиниция «художественное произведение» или необходимо выработать иное — особое понятие. Впрочем, не берусь рассуждать на подобные темы, поскольку они далеки от моих научных интересов.

Важнейшая проблема, в исследовании которой системно-исторический анализ может оказаться продуктивным — это исследование внутренних механизмов художественного процесса, которыми отечественное искусствоведение с его неприязненным отношением к теории («Синергетика? Это еще что такое?») занималось явно недостаточно. Между тем живой материал истории искусства позволяет понять некоторые из этих механизмов.

Рассматривая жанры и жанровые системы как носители особых целостных художественных образов, мы обнаруживаем, что эти образы развиваются согласно тем же закономерностям, что и уникальный художественный образ произведения. То есть образы, носителями которых становятся жанры, жанровые системы и сверхсистемы:

---

[1] Уже во Введении к монографии автор пишет: «... ввиду отмеченной отсталости теоретического искусствоведения сейчас не может быть и речи о какой-либо классификации жанров. Всякая классификация является итогом науки, мы же стоим где-то недалеко от ее начала». — Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1974. С.16.

- зарождаются (в коллективном — филогенетическом сверхсознании);
- проходят латентный — скрытый от коллективного (филогенетического) общественного сознания период развития;
- «рождаются» — и нередко это рождение напоминает *озарение осознания* нового явления;
- проходят путь развития, набирая полноту и тяготея к гармоничной реализации заложенного в каждом из образов потенциала;
- трансформируясь, дают жизнь новым образам.

Напомним, как развивалась, осваивая один за другим элементы художественного образа мира, система жанров русской реалистической живописи, стремящаяся в своей накопительной исторической динамике к полноте созидаемой картины мира:

- латентный этап зарождения и формирование пространственно-временной парадигмы, содержательно-функционального детерминанта и отдельных элементов — блоков, из которых впоследствии будут построены принципиально новые жанры социоцентрической системы (первая половина XIX века);
- этап взрывного (революционного) рождения новой системы с жанром-авангардом — социально-бытовой обличительной картиной, в предельно заостренной форме воплотившей отличительные черты новой системы (1860-е годы);
- «портретный» этап (1870-е годы);
- «социально-исторический» этап (1880-е годы);
- «пейзажный» этап (1890-е годы);
- расцвет (1900-е годы);
- функциональная активность (весь XX — начало XXI в).

Похожая логика проявляется на более высоком уровне обобщения — в исторической динамике художественного образа мира в искусстве наших предков, начиная с незапамятных времен, и до наших дней.

В истории отечественного искусства можно выделить следующие периоды или фазы развития художественного образа мира:

- *пантеистический* (всеодухотворяющий) синкретический образ мира, созданный нашими предками в дохристианские языческие времена. Да, скорее всего и наскальные изображения, и убранство жилищ и предметов быта, включая одежду, имели для их создателей сакральный, а не эстетический смысл, о чем уже сказано выше. Но тот художественный образ, которым создатели дохристианских артефактов осознанно или неосознанно наделяли свои магические изображения животных, обереги, вышивку на ручниках и рубахах, ожерелья или височные кольца, для нас давно очевиден и сегодня пробуждает те же чувства, что и произведения художественной деятельности более поздних времен. Мы угадываем предназначение — изначальные функции и самих предметов, и их декора, улавливаем его символический смысл, в полной мере и несомненно — красоту и гармонию, отточенную веками. Эти образы имеют свое содержание, свой стиль — форму, несомненно — свои функции. Об элементном составе и структуре первобытного и языческого предхристианского образа мира говорить не рискну, ограничившись его определением как синкретического. Можно ли определить этот образ как природоцентрический? Не знаю. Эта проблема требует особого исследования и глубоких знаний первобытного искусства. Могу лишь предположить, что природа как таковая и ее изучение едва ли определяли предметно-функциональную доминанту этого образа;
- *теоцентрический* образ мира, созданный христианским — православным русским искусством. О соотношении сакральной благодати, присутствующей в созданиях древнерусских мастеров, и художественно-образной составляющей, писала не однаж-

ды. Это — искусство и больше, чем искусство. Все артефакты, имеющие непосредственное отношение к православному богослужению, так или иначе наделены литургическим смыслом, касаться которого можно, лишь будучи профессиональным богословом. Отметим главное и бесспорное: в центре картины мира любого человека, верующего в Бога, и в том числе человека православного и творящего, всегда находится Бог, и этим обусловлены все особенности всего, созидаемого им для себя или для других. Несомненно, для создания типологии того же иконописания необходима типологема, существенно отличающаяся от предложенной выше, поскольку художественно-образная составляющая иконы как носителя благодатного образа не является основным определяющим его фактором;

- *гомоцентрический* (*антропоцентрический, гуманистический, «портретный»*) художественный образ мира русского изобразительного искусства XVIII — первой трети XIX века;
- *социоцентрический* художественный образ мира, в качестве основного носителя которого выступили русская литература и живопись — середина XIX — начало XX века;
- *техноцентрический* (*культуроцентрический — цивилизационный — техногенный*) образ мира. Созидание переходной — культуроцентрической жанровой системы красиво начали художники объединения «Мир искусства» и их московские собратья. Столичные жители, мирисикусники положили начало образу мира как образу рафинированной культуры — европейской и отечественной XVIII века. Москвичи с их любовью к первопрестольной, воплощавшие то, что именовалось и именуется «русским духом», воскрешали русскую жизнь и быт, отечественную культуру XVII столетия — того периода, когда она еще не раскололась на мужицкую и дворянскую,

европеизированную, элитарную. И те и другие, слегка недолюбливая друг друга, совокупно, друг друга дополняя, создали прекрасный портал, через который русское искусство вошло в век науки и техники. Продолжение было не всегда столь же прекрасным, а точнее, не столько прекрасным, сколько неожиданным и многообразным: новый, порой устрашающий образ мира продолжил создавать даже не столько русский авангард и прочие течения искусства XX века, сколько принципиально новые виды искусства, начиная с фотографии и кинематографа;

- пятый по счету — *геоцентрический* (*природоцентрический*) образ мира не был реализован как особая фаза в пределах сверхсистемы изобразительной деятельности русского этноса. Но получил совершенное развитие в пределах завершенной по элементному составу и структуре системы жанров русской реалистической живописи.

Возможно, образ природы как центр особой системы жанров русского визуального искусства будет реализован тогда, когда русский этнос, не потерявший ни физической (вспомните миллионы наших дачников!), ни духовной связи с землей, осознает масштабы экологического кризиса и не начнет в своей душе и в своем искусстве созидание картины мира, в центре которой будет мать человечества — природа.

Коснемся здесь особой проблемы, которая также требует дальнейших исследований. Предлагая аксиоматическое положение о пяти основных — родовых — образных первоэлементах художественной картины (художественного образа) мира, следует оговорить особое положение образа теоцентрического. Таково в пятипалой человеческой руке положение «большого» пальца. Исследование исторической динамики теоцентрического образа мира и его взаимосвязь с иными образами в глобальной художественной картине мира — проблема огромная и весьма-весьма-весьма сложная,

многоуровневая. Потому могу лишь обозначить ее. Те соприкосновения с ней, на какие я в разное время отваживалась, редко давали ответы на задаваемые вопросы, чаще всего выводили на новые, еще более сложные.

В связи с этим еще одно замечание. Образ человека несет в себе качества материальные и духовные. Он принадлежит нерукотворной природе — и культуре как ее творец и ее творение. Но еще раз напомним: каждая модель условна, каждая имеет свои цели и в самой своей четкости — тенденцию к саморазрушению. Непостижим Бог, непостижим человек, непостижимо искусство, точнее, художественный образ, несущий в себе непостижимые глубины смысла...

Можно ли каждую из четырех фаз художественного образа мира описать как жанровую сверхсистему? Полагаю, можно, если принять во внимание, что на разных этапах развития визуального творчества статус и роль художественного образа различны. И учитывая, что на ранних этапах развития искусства создание художественного образа вообще не входит в намерения автора артефакта.

Разумеется, выявленная на высоком уровне обобщения логика художественного процесса в реальности далеко не столь проста и очевидна, а главное, не носит линейного характера. Отметим попутно, что сквозь все построения просматривается все та же общеисторическая «спираль».

Синхронный срез на любом из этапов открывает сложнейшую и интереснейшую картину взаимодействия жанров и жанровых систем в различных фазах их развития.

Как жанры, так и жанровые системы сосуществуют и находятся в разных отношениях друг с другом: взаимопритяжения и взаимоотталкивания, взаимовлияний прямых и опосредованных и т. д. Рождение новой системы нередко происходит в оппозиции к господствующей (например, реализм отрицает академизм,

а авангард призывает «сбросить с корабля современности» предшествующее классическое искусство).

В разное время роль доминирующей берет на себя новая *самозародившаяся система* — реализм тому ярчайший пример.

Но иногда доминанта привносится извне — как *система-«привой»*. В русской живописи это буквально завезенные из Европы барокко, классицизм и романтизм. Это системы, в реальности русского художественного процесса ослабленные. В сущности, логику саморазвития отечественной живописи — *системы-«подвоя»* — европейские влияния не сломали, а самое живопись накопленным за столетия европейским опытом обогатили.

Притом ни барокко, ни классицизм, ни романтизм — системы-«привои», в отличие от реализма, рождение которого произошло в полном соответствии с логикой развития сверхсистемы русской живописи, в свой срок не создали в русской живописи полносоставных гармоничных картин мира, а значит, и их носительниц — полноценных жанровых систем.

Однако и *классицистическая*, и *романтическая* жанровые системы, изначально внутренне оппозиционные по отношению к предшествующей *теоцентрической*, продолжают свое существование в XIX, XX и XXI веках. И все это время, так же как реализм и символизм, достаточно мирно уживаются с *теоцентрическим церковным* искусством, которое, воспринимая многослойные импульсы внешней социокультурной среды, переживает ряд трансформаций и в свою очередь временами оказывает влияние на светское искусство.

Академизм, прочно привязанный к художественному образованию, проходит стадию за стадией, продвигаясь в учебном процессе от «ученического классицизма» (термин А. Г. Верещагиной) к «ученическому реализму», а в творческом процессе к ним же, но уже в «про-

фессорском» ключе неизменно пользуется поддержкой властей предержащих.

Вслед им нарождается — парадоксально — «ученический» и «профессорский» реализм, в свое время переживающие периоды жесткой критики вплоть до полного отрицания, но проявившие замечательную прочность, обеспечив устойчивость русской художественной школы.

Принципиально отличающаяся от *классицистической-академической* и в определенной мере оппозиционная по отношению к ней *романтическая* жанровая система, построенная на представлении романтиков о двоемирии, не чуждая мистицизма и внутренне связанная с предшествующей средневековой, продолжает развитие в течение всего XIX и XX веков. Достаточно вспомнить картины позднего Саврасова, Куинджи и особенно Айвазовского, созданные на рубеже XIX–XX вв., а в XX веке хотя бы овеянные революционной романтикой картины представителей «сурового стиля» и их предшественников и последователей.

Нельзя забывать и того, что в русской живописи именно романтизм становится мостиком между средневековым теоцентрическим искусством и символизмом, принципы которого в русской живописи опять же не были полностью реализованы. Однако и романтизм, и символизм также не ушли в небытие, а порой давали неожиданные плоды в советской живописи.

Так что молодых исследователей ждет еще не одна интереснейшая проблема, актуальная, перспективная и занимательная. Например, изучение типов и исследование принципов сосуществования и активного взаимодействия жанровых систем в художественном процессе, описанном как жанровый. Исследование их прямых — перекрестных, непосредственных и опосредованных связей, взаимопритяжения и взаимоотталкивания, интеграции и дифференциации.

Или не менее занимательная работа — определение координат жанровой сверхсистемы отечественной живописи в мировом художественном процессе и ее взаимосвязи с глобальной сверхсистемой.

Впрочем, все эти увлекательнейшие «размышлизмы» могут в лучшем случае послужить своего рода приманкой, соблазняющей молодых исследователей продолжить изучение внутренних механизмов художественного процесса, представленного как жанровый. Или искать собственные «кроличьи норки» и тайные ходы, которые позволят открыть глубоко спрятанные механизмы развития искусства.

С полной уверенностью можно утверждать: раз возникнув тем или иным способом и пройдя испытание на выживание, жанры и жанровые системы не умирают, они продолжают функционировать до той поры, пока отвечают тем или иным общественным потребностям. И с той же степенью уверенности можно предположить наличие определенных внутренних закономерностей, лежащих в основании исторической динамики глобального художественного образа мира.

Отечественная живопись XX века получила в наследство огромный «букет» жанровых систем. Исследование их структуры — необыкновенно увлекательная проблема, в процессе решения которой выявятся не только. реализм и соцреализм, но и «советский классицизм» (не путать с «советским академизмом», который тоже будет обнаружен), «советский романтизм», «советский символизм», «советский импрессионизм», не говоря уж о «советском» иконописании, связавшем церковное дореволюционное искусство и чудесное возрождение русской иконы в кипящем котле постсоветского художественного процесса. И все это — в виде жанровых систем, находящихся на разных уровнях развития и бурно взаимодействуюших друг с другом и мировым искусством в самом широком диапазоне. Слава тому, кто структурирует этот сложнейший

художественно-образный конгломерат, причем решить самую сложную задачу — уловить признаки новых, зарождающихся систем — будет чрезвычайно трудно.

Эта работа, уверена, сулит немало неожиданностей и «открытий чудных». Если бы у меня была в запасе вторая жизнь, я занялась бы именно исследованием жанровой структуры отечественной живописи XX–XXI веков. Эту тему оставляю молодым исследователям.

Доброго вам пути!

СПИСОК ОСНОВНЫХ НАУЧНЫХ И НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИХ ПУБЛИКАЦИЙ Н. А. ЯКОВЛЕВОЙ ПО ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОГО АНАЛИЗА

1. *Картина В. М.* Васнецова «Царь Иван Васильевич Грозный» // Вопросы развития советского искусства и иск. нар. СССР. — Л., 1972.

2. Система жанров живописи в Академии художеств конца XVIII века и ее развитие в первой половине XIX века // Вопросы художественного образования. — Вып. XV. — Л., 1976. — С. 3–13.

3. Жанровый анализ // Творчество, 1978. — № 9.

4. Об историческом аспекте проблемы живописных жанров // Искусство. — 1978. — № 10.

5. Проблема жанровой формы картины А. А. Иванова «Явление Христа народу» // Искусство. — 1981. — № 12. — С. 52–59.

6. Галерея замечательных русских людей П. М. Третьякова и ее значение для формирования исторического портрета. // Проблемы развития русского искусства. — Л., 1982. — С. 41–50.

7. Григорий Иванович Угрюмов. — Л.: Художник РСФСР, 1982.

8. Творчество А. Г. Венецианова и формирование реалистической жанровой системы русской живописи XIX века // Искусство. — 1983. — № 2.

9. Творчество В. Г. Перова и жанровые процессы в русской реалистической живописи 60-х годов XIX века // Искусство. — 1984. — № 1.

10. Анализ художественного произведения в системе преподавания истории искусства на ХГФ // Актуальные проблемы эстетического и художественного воспитания студентов. — Л., 1985.

11. Жанры русской живописи: учебное пособие. — Л., 1986.
12. Несколько страниц из теоретического наследия И. Н. Крамского // Искусство. — 1987. — № 6.
13. Жанровая структура творчества В. Г. Шварца // Искусство. — 1988. — № 6. — 1 пл.
14. Система жанров русской реалистической живописи в первой половине XIX века. — ЦНИО «Информкультура» — № 1683. — 1988.
15. Иван Николаевич Крамской. — Л.: Художник РСФСР, 1990.
16. Работа с произведением искусства в музее (некоторые методы и принципы) / Влияние художественной деятельности на формирование творческой активности школьников. — ОЦНТИ. — Вып. 1. — 1993.
17. Социокультурологические практикумы / Соавт. В. М. Марченко, Т. П. Чаговец, Т. М. Ханина, Т. Ю. Дегтярева // Непрерывное педагогическое образование. — Вып. 2. — СПб., 1993.
18. Анализ произведения искусства (программа и аннотация курса) / Непрерывное педагогическое образование. — Вып. 2. — СПб., 1993.
19. Логика художественного процесса и филогенетическое сверхсознание. Материалы международного педагогического семинара «Здравствуй, музей!». — СПб., 1995.
20. Семинарий по истории искусства / Научн. ред. и сост. — в соавт. с Т. П. Чаговец и Т. Ю. Дегтяревой. — СПб.: Образование, 1995.
21. Практикум по истории искусства / Научн. ред., сост. — в соавт. с Т. Ю. Дегтяревой и Т. П. Чаговец. — СПб.: Образование, 1996.
22. Художественное сотворчество в искусстве и педагогике: к определению понятия / Художественный образ и педагогический процесс. — Вып. 1. — СПб., 1997.
23. Безмолвное созерцание как средоточие работы с произведением искусства в условиях музейной экспозиции / Образовательная деятельность музея. — СПб., 1997.
24. Традиционные методики и новейшие технологии в подготовке педагога-художника и искусствоведа / глава в кол. монографии «Подготовка специалиста в области образования // Технологии образования. — СПб., 1997.
25. Антон Лосенко и жанровые процессы в русской живописи XVIII века / Вопросы теории и истории искусства второй половины XVIII века.
26. Соотношение научной и учебной моделей художественного процесса в преподавании истории изобразительного искус-

ства / Информационный бюллетень УМО РГПУ им. А. И. Герцена. — Вып. 2. — СПб., 1999.

27. Произведение искусства и универсальная модель художественного процесса (К постановке проблемы) / Произведение искусства в образовательном процессе. Тезисы докладов Междунар. н.-пр. конф. — СПб., 2000.

28. Александр Иванов. — М.: Белый город, 2002.

29. Рюриковичи и Романовы в посмертном и историческом портрете // Художественный образ и педагогический процесс. — СПб., 2002.

30. Практикум по истории изобразительного искусства: учебное пособие / Научный ред. и автор. в соавторстве с Т. П. Чаговец и Т. Ю. Дегтяревой. — М.: Высшая школа, 2004. — 319 с.

31. Анализ и интерпретация произведения искусства. Учебное пособие / Научный ред. и автор. С коллективом авторов. — М.: Высшая школа, 2005. — 549 с.

32. Русская историческая живопись. — М.: Белый город, 2005. — 655 с.

33. Реализм в русской живописи. История жанровой системы. — М.: Белый город. 2007. — 584 с.

34. Русское иконописание. Благодатный образ на Руси и в России. — М.: Белый город, 2010. — 480 с.

35. Деятельность Г. Г. Гагарина и проблема возрождения православного иконописания в России / Григорий Гагарин. Художник и общественный деятель. Материалы научной конференции. — СПб., 2011.

36. Православная икона: благодать и феномен. К вопросу о возрождении иконописания в современной России / Реставрация и исследование памятников культуры русского Севера. Сб. ст. — Вологда: Арктика, 2011.

37. Художественный образ как основа жанровой типологии искусства / Искусствоведение и художественная педагогика в XXI веке. — СПб.: 2012.

38. Личность иконописца как основа возрождения православного иконописания //Научные труды Института им. И. Е. Репина. — СПб., 2013. — № 27.

39. Благодатный образ // Наука и религия. — 2013. — № 7–8.

40. Первая русская историческая картина // Антиквариат. — 2013. — № 1–2.

41. Благодатный образ: к определению понятия / Современная культурология: научная школа профессора Л. М. Мосоловой: учебное пособие для магистрантов и аспирантов. — СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 1913. — С. 437–448.

42. Жанровая хронотипология: базовая теоретическая модель и ее познавательный потенциал. Актуальные проблемы теории и истории искусства. VI международная конференция. Тезисы докладов. — М., 2015. — С. 309–310.

43. Творчество и сотворчество в картине и иконе / Актуальные проблемы теории и истории искусства. VII Международная конференция. Тезисы докладов. — СПб., 2016. — С. 359–360.

44. Жанровая хронотипология: Базовая теоретическая модель и ее познавательный потенциал / Актуальные проблемы теории и истории искусства. VI. Сборник научных статей. — СПб., 2016. — С. 741–750.

45. Первая русская историческая картина «Венера, раненная стрелой Амура» кисти И. Н. Никитина (?) / Дизайн и художественное творчество: теория, методика и практика. —Ч. 1. — СПб., 2016. — С. 154–162.

46. Практикум по истории изобразительного искусства и архитектуры / В соавт. с Т. П. Чаговец и С. С. Ершовой. — 2-е изд. — СПб.; М.; Краснодар: Планета музыки, 2016. — 393 с.

47. Периодизация русской живописи. Жанровая модель / Петербургские искусствоведческие тетради. — Вып. 39. — СПб.: АИС, 2016. — С. 234–248.

48. Анализ и интерпретация произведения искусства. Художественное сотворчество. — 2-е изд. — СПб.: Планета музыки, 2017. — 720 с.

49. Тезаурус жанровой хронотипологии / Дизайн и художественное творчество: теория, методика, практика. Материалы второй международной научно-практической конференции. — СПб., 2018. — С. 363–369.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Нонна Александровна ЯКОВЛЕВА

ЖАНРОВАЯ ХРОНОТИПОЛОГИЯ

Теоретические основы и методика жанрового анализа живописи

Учебное пособие

Издание второе, стереотипное

Nonna Alexandrovna YAKOVLEVA

GENRE CHRONOTYPOLOGY

Theoretical foundations and methods of genre analysis of painting

Textbook

Second edition, stereotyped

12 +

Верстка: *Д. А. Петров*
Корректоры: *О. Д. Камнева, Е. В. Тарасова*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.10.953.П.1028
от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.

Издательство «ЛАНЬ»
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.
Бесплатный звонок по России: 8-800-700-40-71

Подписано в печать 25.10.23.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108 $^1/_{32}$.
Печать офсетная/цифровая. Усл. п. л. 11,97. Тираж 80 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного оригинал-макета в АО «Т8 Издательские Технологии».